

Ј. Ј. Винкельманъ.

ИСТОРИЯ ИСКУСТВА ДРЕВНОСТИ.

Съ приложеніемъ

избранныхъ мелкихъ сочиненій и біографіей Винкельмана,
сост. проф. Ю. Лессингомъ.

Переводъ съ Лейпцигскаго изданія 1881 г.

С. Шаровой

подъ редакціей

директора Ревельской Александровской гимназіи

Г Янчевецкаго.

Изданіе журнала „Гимназія“.



Ревель, 1890.

Печатня Эстляндскаго Губернскаго Правленія.

Дозволено Цензурою. — Ревель, 23-го Іюня 1890 г.

Содержаніе.

Біографія І. І. Винкельмана, проф. Ю. Лессинга	Стр. 3
Введеніе, его же	18
Предисловіе къ исторіи искусства	26
Примѣчанія	35

Часть первая.

Исслѣдованіе искусства по его сущности.

ГЛАВА 1.

О происхожденіи искусства и причинахъ различія его у народовъ.

Отдѣлъ 1.

I. Общее понятіе. II. Начало искусства со скульптуры. III. Общность происхожденія искусства у различныхъ народовъ. IV. Древность египетскаго искусства. V. Позднѣйшее, но первоначальное искусство грековъ. Камни и столбы — первыя изображенія. VI. Развитіе изображеній посредствомъ головы. VII. Обозначеніемъ пола. VIII. Прибавленіемъ ногъ Дедаломъ. IX. Сходство первыхъ фигуръ у египтянъ, этрусковъ и грековъ. X. Большое вѣроятіе, что скорѣе финикійское искусство сообщилось грекамъ, чѣмъ египетское. XI. Общій обычай у упомянутыхъ трехъ народовъ пояснять фигуры надписями. XII. Объясненіе сходства египетскихъ и греческихъ старинныхъ фигуръ. XIII. Свойство древняго стиля въ рисункѣ.

37

Отдѣлъ 2.

I. Глина — первый матеріалъ художниковъ. II. Глиняные раскрашенные сосуды. III. Другой видъ фигуръ — изъ дерева. IV. Потомъ изъ слоновой кости. V. Потомъ изъ камня и въ каждой странѣ особаго. VI. Изъ мрамора, сначала наружныя части фигуры. О раскрашенныхъ статуяхъ. VII. Изъ бронзы. VIII. Объ искусствѣ рѣзать на камнѣ.

42

Отдѣлъ 3.

О причинахъ различія искусства у разныхъ народовъ.

I. Вліяніе неба. II. Вліяніе неба на образъ мыслей.
Примѣчанія.

48

55

ГЛАВА 2.

*Объ искусство у египтянъ, финикіянъ и персовъ.*Стр.
58

Отдѣль 1.

Объ искусствѣ у египтянъ.

- I. Причины искусства у египтянъ. II. О стилѣ египетскаго искусства.
 III. Механическая сторона египетскаго искусства. 76

Отдѣль 2.

Объ искусствѣ у финикіянъ и персовъ.

- I. Объ искусствѣ финикіянъ. II. Объ искусствѣ персовъ. 84
 Примѣчанія. 88

ГЛАВА 3.

Объ искусство у этрусковъ и ихъ сосѣдей.

Отдѣль 1.

Объ этрускахъ. 93

- I. Внѣшнія обстоятельства, вліявшія на искусство у этрусковъ. II. Какимъ образомъ этрусски изображали своихъ боговъ и героевъ. III. Главнѣйшія произведенія этрусскаго искусства. 99

Отдѣль 2.

Стиль этрусскаго искусства. 106

- I. Общее напоминаніе объ этомъ стилѣ. II. О различныхъ его ступеняхъ и эпохахъ.

Отдѣль 3.

Искусство народовъ пограничныхъ съ Этруріей. 112

- I. У Самнитянъ. II. У вольсковъ. III. У кампанцевъ. IV. Перечисленіе нѣкоторыхъ фигуръ съ острова Сардиніи. Примѣчанія. 118

ГЛАВА 4.

Объ искусство у грековъ.

Отдѣль 1.

О причинахъ успѣховъ и совершенства греческаго искусства. 122

- I. О вліяніи климата. II. О государственномъ устройствѣ грековъ, благопріятствовавшемъ искусству. III. Объ уваженіи, которымъ пользовались греческіе художники. IV. О примѣненіи искусства. V. О различныхъ родахъ живописи и скульптуры.

О т д ѣ л ь 2.

О с у щ н о с т и и с к у с т в а .

I. Очертаніе нагаго тѣла, основанное на изученіи красоты.	Стр. 130
Примѣчанія.	161
Объ очертаніяхъ одѣтыхъ женскихъ фигуръ у греческихъ художниковъ.	165

О т д ѣ л ь 3.

О развитіи и упадкѣ греческаго искусства, въ которомъ можно разсматривать четыре періода и четыре стиля.	178
--	-----

I. Древній стиль. II. Высокій стиль. III. Прекрасный стиль. IV О стилѣ подражателей и объ упадкѣ искусства. V О хорошемъ вкусѣ, сохранившемся въ искусствѣ даже въ его упадокъ.

О т д ѣ л ь 4.

О механической части греческой скульптуры.	200
--	-----

I. О различномъ матеріалѣ, употреблявшемся греческими скульпторами.
II. Способъ обработки.

О т д ѣ л ь 5.

О живописи древнихъ грековъ.	208
------------------------------	-----

I. О стѣнной живописи вообще. II. Объ оставшихся картинахъ, написанныхъ на стѣнахъ. III. О времени, когда эти картины были сдѣланы. IV О томъ, чьей работѣ принадлежатъ эти картины, римскихъ или греческихъ художниковъ. V О способахъ стѣнной живописи. Примѣчанія.

222

ГЛАВА 5.

Объ искусствѣ римлянъ.	229
------------------------	-----

О т д ѣ л ь I.

I. О произведеніяхъ римскихъ художниковъ. II. О подражаніи этрусскимъ и греческимъ художникамъ. III. Ошибочное мнѣніе объ особенномъ стилѣ въ искусствѣ. IV Исторія искусства въ Римѣ.

О т д ѣ л ь 2.

О римскихъ мужскихъ одеждахъ.	238
-------------------------------	-----

I. Объ одѣяніи тѣла. II. Объ одѣяніяхъ для отдѣльныхъ частей. III. О вооруженіи тѣла. Примѣчанія.

243

Часть вторая.

Искусство въ связи съ обстоятельствами времени.	245
---	-----

I. О первыхъ временахъ искусства до эпохи Фидія.	
II. Объ искусствѣ со времени Фидія и до Александра Великаго	253
III. Объ искусствѣ въ эпоху послѣ Александра и объ упадкѣ искусства	267

IV	О греческомъ искусствѣ у римлянъ и при римскихъ императорахъ	Стр. 282
V.	Упадокъ искусства при Септиміи Северѣ	302
	Примѣчанія	309

Мелкія статьи.

I.	Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ	323
II.	Поясненія къ мыслямъ	350
III.	Воспоминанія о предметахъ искусства	388
IV	О граціи въ произведеніяхъ искусства	395
V.	Описаніе Бельведерскаго Торсо	400

І. І. Винкельманъ.

Біографія.

Въ исторіи человѣчества есть такіе періоды, которые кажутся какъ-бы вырванными изъ тѣсныхъ рамокъ своего времени: они служатъ уже не отдѣльными звеньями въ длинной цѣпи органическаго развитія всемірной исторіи, а твердыми основами, къ которымъ часто потомъ возвращается человѣчество, какъ къ вѣчно свѣжему источнику умственной юности.

Какое значеніе имѣютъ Аѳины, да и вся Греція въ исторіи возникновенія и упадка націй, если разсматривать ихъ по отношенію къ пространству и времени ихъ существованія? А между тѣмъ то, что расцвѣло и созрѣло подъ прекраснымъ небомъ Еллады въ короткій промежутокъ жизни трехъ поколѣній, оказалось высшей святыней всего прекраснаго. Къ ней прибѣгало человѣчество изъ мрака варварства и упадка нравовъ, и въ ней оно всегда могло найти мѣрило для чистой красоты и идеальной правды. Греческое искусство было уже въ упадкѣ, такъ сказать, при послѣднемъ издыханіи, а все же таило столько силы, чтобы удѣлить могучему Риму весь блескъ его художественной прелести. Надломленное нравственнымъ упадкомъ своихъ представителей, истоптанное тяжелыми шагами великаго переселенія народовъ, оно, подъ видомъ древняго преданія, укрылось въ тихихъ стѣнахъ монастырей. Пестра и богата была жизнь среднихъ вѣковъ, результатомъ ихъ творческой дѣятельности возвысились готическіе храмы, и новое искусство возникло независимо отъ античныхъ традицій. Но, когда въ XV-мъ столѣтіи начались бури новыхъ вѣяній, когда гуманистическое движеніе въ Италіи вызвало старыхъ писателей къ новой жизни изъ тиши монастырей, тогда снова пробудилось жаркое стремленіе къ утраченнымъ красотамъ античнаго искусства, изъ подъ мусора развалинъ были откопаны и поставлены на свѣтъ божій остатки величественныхъ идеальныхъ образовъ. Сначала людей, занимающихся этими раскопками звали гробокопателями и колдунами, а потомъ государи и цѣлые города наперерывъ соперничали въ приобрѣтеніи этихъ раскопокъ. Открытіе античной статуи торже-

ственно праздновалось при папскихъ дворахъ. Языческіе идеалы, нѣкогда разрушаемые со всѣмъ рвеніемъ религіознаго фанатизма, сдѣлались образцами для народа, пробужденнаго къ новымъ наслажденіямъ. Молодое, новое искусство разцвѣло, отражая въ себѣ старое то было возрожденіе антиковъ.

Вслѣдъ затѣмъ медленно снова стала ослабѣвать жизненная нить и этого искусства. Шагъ за шагомъ вмѣстѣ съ распаденіемъ общественныхъ элементовъ оно выродилось въ маньеризмъ и фривольность и стало близиться къ упадку. Но когда, въ срединѣ прошлаго столѣтія, новое жизненное вѣяніе охватило умы, встряхнуло ихъ, разбудило отъ соціальной и политической спячки, когда энциклопедисты, эти провозвѣстники великой революціи, начали свои реформы въ области научной, въ искусствѣ явилось вновь стремленіе къ антикамъ, чтобы въ нихъ почерпнуть новые жизненные элементы.

Внѣшнимъ образомъ французская революція въ совершенствѣ выполнила превращеніе современнаго въ античное, даже до мелочей, до утвари, одежды и прически. Но внутренняя связь античнаго духа съ современнымъ, истинное оплодотвореніе новаго времени поэтическими идеалами прекраснаго возникло не благодаря насильственнымъ мѣрамъ революціи, а благодаря тихой работѣ нѣмецкихъ ученыхъ и писателей. Между послѣдними ни одинъ не отличается такой смѣлой и сильной дѣятельностью, какъ великій реформаторъ науки Іоганнъ Іоахимъ Винкельманъ. Онъ создалъ почву для изслѣдованій Лессинга и идеальныхъ твореній Гете и Шиллера. Онъ указалъ опредѣленный путь неяснымъ стремленіямъ къ античному; его исторія искусства послужила путеводной звѣздой, ясной и живительной. Ему мы обязаны познаніями о самой сущности греческаго искусства; скажу болѣе, искусства вообще, ибо онъ разсматривалъ его исторію, какъ органическое цѣлое, а отдѣльныя его явленія, не какъ нѣчто случайное, а какъ необходимыя части этой опредѣленной единицы.

Жизнь его подобна жизни пророка. Несмотря на горе и нужду, онъ идетъ твердыми и вѣрными шагами къ своей цѣли, которой еще не сознаетъ, но которая манитъ его какъ нѣчто святое и несомнѣнное, чего онъ долженъ достигнуть. Сквозь самую печальную путаницу мелкихъ филологическихъ споровъ и узко-ограниченной учености его взоры пристально устремлены на красоты еллинской поэзіи, о которой едва ли тогда знали многое; сквозь остатки римскаго искусства онъ, взоромъ ясновидящаго, открываетъ законы

греческаго, законы, подтвержденные открытіями, сдѣланными уже послѣ его смерти. Религію и отечество онъ жертвуетъ своей высокой цѣли, ибо онъ долженъ исполнить свое назначеніе, и что ему можетъ воспрепятствовать, то онъ отбрасываетъ прочь.

Впослѣдствіи мы рассмотримъ культурно-историческое значеніе его произведеній; здѣсь мы расскажемъ о его жизни столько, сколько нужно для пониманія его работы. Теперь у насъ есть превосходное сочиненіе Карла Джусты «Винкельманъ, его сочиненія и его современники», изъ котораго первая часть, озаглавленная «Винкельманъ въ Германіи», появилась въ 1866 году, вторая, «Винк. въ Италіи» въ 1872, обѣ у Ф. Е. В. Фогеля въ Лейпцигѣ. Сочиненіе Джусты, состоящее изъ многихъ частей, представляетъ пространное обзорѣніе искусства и исторію ученыхъ XVIII-го столѣтія и есть одна изъ самыхъ многостороннихъ біографій этого героя науки.

Іоганъ Іоакимъ Винкельманъ родился 1717 года въ городѣ Стендалѣ въ провинціи, нынѣ называемой прусской Саксоніей. Его отецъ былъ бѣднымъ сапожникомъ, который съ трудомъ зарабатывалъ пропитаніе въ своемъ маленькомъ, войнами истощенномъ, городкѣ и не могъ доставить мальчику хотя бы начальное образованіе. Чтобы обезпечить свое содержаніе въ мѣстной латинской школѣ, мальчику пришлось бороться изо всѣхъ силъ. онъ репетировалъ младшихъ учениковъ, пѣлъ по заказу, чтобы заработать обѣдъ или хоть маленькую поддержку. Его положеніе нѣсколько улучшилось, когда директоръ школы, ослѣпнувъ, взялъ его къ себѣ въ домъ, но тогда онъ долженъ былъ заботиться о родителяхъ, которые по болѣзни и слабости были приняты въ больницы.

Вся его молодость прошла въ постоянной борьбѣ съ самой тяжелой нуждой, и онъ велъ ее, чтобы имѣть возможность посѣщать школы, которыя все же не давали ему того, что онъ искалъ въ нихъ. Обученіе въ Германіи того времени стояло очень низко и сводилось къ стилистическому рутинному изученію латыни, съ цѣлью понимать лекціи по богословію и вести реторическія бесѣды. Изученіе греческаго языка ограничивалось чтеніемъ Новаго Завѣта. Невѣжество учителей, недостатокъ необходимѣйшихъ учебныхъ пособій, трудность добыть себѣ напечатанныхъ сочиненій древнихъ писателей долженъ былъ преодолѣть мальчикъ, не имѣвшій никого, кто-бы о немъ позаботился и указалъ настоящую дорогу. Цѣлый день его мучили библейскими догматическими мелочами; въ бібліотекѣ было только 2 незна-

чительныхъ греческихъ писателя. Изъ случайно попавшейся ему въ руки книги, носившей громкое названіе «вновь открытое благородное рыцарское мѣсто», нѣчто въ родѣ путеводителя для «регентовъ, кавалеровъ и высшихъ чиновныхъ лицъ» узнаеть онъ впервые о далекихъ странахъ, о произведеніяхъ искусства, зданіяхъ и статуяхъ всякаго рода. Сейчасъ же онъ принимается съ товарищами за рисковки въ окрестностяхъ своего городка, открываетъ курганы и дарить найденныя въ нихъ урны и запястья маленькой школьной библіотекѣ.

Уже въ это время передъ нимъ носятъ опредѣленные цѣли, хотя и непонятно, какъ они появились въ душѣ сына бѣднаго сапожника въ жалкой латинской школѣ. Онъ хочетъ учиться по гречески, какъ бы сознавая, что въ Греціи находится источникъ всего прекраснаго. Въ то время никто не имѣлъ понятія ни объ изученіи древнихъ языковъ самихъ для себя, какъ это дѣлалось въ эпоху возрожденія, ни о проявленіяхъ античнаго духа, ни объ античной поэзіи и философіи. Винкельманъ настоялъ на своемъ, и на 17-мъ году пѣшкомъ отправился въ Берлинъ и поступилъ въ Кельнскую гимназію, гдѣ провелъ полтора года напрасныхъ усилій, лишая себя необходимаго для пріобрѣтенія нужныхъ книгъ. Къ этому времени относится его путешествіе пѣшкомъ въ Гамбургъ на распродажу книгъ Фабриціуса. Чтобы не трогать своихъ маленькихъ сбереженій, онъ по дорогѣ выпрашивалъ у пасторовъ и помѣщиковъ ночлегъ и пропитаніе и наконецъ вернулся въ Берлинъ съ вновь пріобрѣтенными сокровищами. Ректоръ Зальцведельской школы славился своей библіотекой: Винкельманъ нанялся къ нему въ качествѣ помощника, но былъ обманутъ въ своихъ ожиданіяхъ и вернулся въ Стендель, гдѣ уроками и регентствомъ въ хорѣ зарабатывалъ денегъ настолько, чтобы кончить школьные экзамены. Въ 1739 году онъ поступилъ въ Гальскій университетъ. При полномъ отсутствіи всякихъ средствъ ему пришлось выбрать богословскій факультетъ, единственный, дававшій право на поддержку или стипендію. Понятно, что піэтистически-сентиментальное направленіе, царствовавшее тогда въ богословіи, не могло прійтись ему по душѣ, также мало привлекала его философская коллегія Вольфа. Онъ слушалъ всѣхъ профессоровъ по разнообразнѣйшимъ спеціальностямъ, но лишь одинъ сумѣлъ возбудить въ немъ нѣкоторый интересъ. Это былъ Баумгартенъ, основатель современныхъ знаній эстетики. Винкельманъ зналъ, что изученіе классиковъ ему полезно всѣхъ этихъ профессоровъ, безграничное стремленіе къ наукѣ заставляло его штудировать всѣ

книги, попадавшія въ его руки, но такъ какъ у него не хватало средствъ покупать ихъ, то приходилось тратить время на ихъ копированіе и списыванье цѣлыхъ отдѣловъ.

Въ 1740 г. Винкельманъ прекращаетъ свои богословскія занятія и беретъ мѣсто домашняго учителя въ семействѣ Грольмана; здѣсь, въ обществѣ высоко-образованныхъ привѣтливыхъ людей, онъ начинаетъ сознавать свое печальное положеніе. До сей поры ему были чужды высшія общественныя формы и кромѣ того недоставало знаній иностранныхъ языковъ, безъ которыхъ тогда немислимо было возвращаться въ высшихъ сферахъ общества. И вотъ онъ стремится преодолѣть и этотъ недостатокъ. Безъ учителя, безъ всякаго руководства принимается онъ за изученіе французскаго, англійскаго и итальянскаго языковъ, затѣмъ онъ отправляется въ Іену, чтобы слушать курсы медицины и математики. Но и здѣсь онъ долго не высидѣлъ, потому-что чувствовалъ, что только за границей онъ можетъ пріобрѣсть недостающія ему знанія и образованія; особенно его тянетъ въ Парижъ, чтобы порыться въ тамошнихъ собраніяхъ греческихъ рукописей. Онъ предпринимаетъ туда путешествіе пѣшкомъ, но, послѣ многихъ приключеній, возвращается назадъ, дойдя только до Фульды.

Вскорѣ послѣ этого онъ беретъ мѣсто учителя у старшаго уѣзднаго судьи Лампрехта, недалеко отъ Гальберштата, но продолжаетъ и тамъ работать по старому. Чуть только слышитъ о какой-нибудь книгѣ у сосѣдей помѣщиковъ или священниковъ, отправляется туда и усердно роется въ толстыхъ фоліантахъ, наполненныхъ большей частью безплодной ученостью. Его главнымъ источникомъ была энциклопедія Бейля и онъ осилилъ многіе ея томы. Тогдашній его способъ работать не похожъ на позднѣйшій. Это была обыкновенная въ то время разбросанность и количественность знаній на счетъ системы и качественности ихъ выбора, большая часть времени и трудовъ Винкельмана уходила на собраніе историческихъ замѣтокъ, анекдотовъ и біографій безъ всякой связи между ними, на изученіе всевозможныхъ предметовъ по сокращеннымъ учебникамъ и конспектамъ, на собраніе матерьяловъ изъ самыхъ побочныхъ и темныхъ источниковъ.

Наконецъ онъ получаетъ мѣсто конректора въ латинской школѣ въ Зегейзенѣ, маленькомъ городкѣ его родной провинціи. Тамъ онъ проводитъ время отъ 1743 до 1748 года. Это было самое печальное время его жизни. Для человѣка ученаго, съ горячими стремленіями къ красотѣ и истинѣ вообще, былъ тѣсенъ и невыносимъ горизонтъ

тогдашнихъ школъ; но для него лично это усугубилось ревностными преслѣдованіями ректора, не могшаго простить ему, что онъ потихоньку читалъ Гомера во время его скучныхъ проповѣдей.

Чтобы научить своихъ учениковъ по гречески, ему приходилось собственноручно списывать выдержки изъ классиковъ, такъ какъ самыя книги были тогда невозможно дороги. Но вскорѣ, благодаря зависти начальствующихъ, у него отняли старшіе классы и перевели его въ младшіе, гдѣ, по собственному его выраженію, ему пришлось вдалбливать азбуку въ шелудивыя головы мальчишекъ. И не смотря на страшную нужду, на голодъ и всевозможныя мелочныя непріятности, онъ не унываетъ. по ночамъ онъ запирается съ однимъ изъ своихъ любимыхъ классиковъ и забывается, наслаждаясь яснымъ міросозерцаніемъ Гомера или Платона. Печальное пребываніе свое въ Зегейзенѣ онъ всегда вспоминалъ съ чувствомъ злобы и даже въ лучшіе дни своей римской жизни отзывался о немъ въ самыхъ враждебныхъ выраженіяхъ.

Наконецъ наступило для него освобожденіе. Долго и напрасно искалъ онъ себѣ лучшее и болѣе вѣрное мѣсто, онъ долженъ былъ содержать въ больницѣ престарѣлаго отца, для чего и нужно было имѣть вѣрный доходъ. Но лишь только умеръ отецъ, онъ не колеблясь разрываетъ постыдныя узы и обращается къ человѣку, извѣстному своей ученостью и обладавшему одной изъ лучшихъ библіотекъ Германіи. Это былъ знаменитый тогда ученый и сановникъ графъ Генрихъ фонъ Бюнау, жившій въ Дрезденѣ, гдѣ онъ писалъ огромное сочиненіе: «Исторія Германской имперіи и ея императоровъ.» Бюнау призналъ научное значеніе за просителемъ и назначилъ его своимъ библіотекаремъ, въ качествѣ котораго Винкельманъ прожилъ 6 лѣтъ, помогая графу въ его трудахъ. Онъ долженъ былъ привести въ порядокъ каталогъ библіотеки, дѣлать выписки изъ лѣтописей, собирать груды извлеченій для матерьяловъ «Исторіи». Но и среди этихъ трудовъ онъ находитъ время заниматься для себя и пріобрѣтаетъ въ сокровищахъ библіотеки удивительныя, поражающія познанія о древности и ея исторіи.

Съ того дня, когда Винкельманъ поступилъ въ домъ графа Бюнау въ Нотеницѣ, начинается новая эра его существованія. Онъ попалъ въ самый потокъ умственной жизни, наводнявшій тогда Европу. Здѣсь впервые ознакомился онъ съ сочиненіями Болинброка, Монтескье, Вольтера и другихъ писателей, сродныхъ имъ по духу. То было

время, когда стали колебаться идеи и понятія, освященные традиціями, когда законы, религія, происхожденіе перестали признаваться совсѣмъ, или подверженные критикѣ и сомнѣнію, — изслѣдовались вновь для оправданія своего существованія. Старые догматы не признавались болѣе существенными, возникли новыя смѣлыя теоріи, возвѣстившія полный переворотъ въ вѣрѣ и знаніи, въ отношеніяхъ государственныхъ и общественныхъ. Всѣ развитые люди того времени, одаренные выше другихъ, были въ то время проникнуты отвращеніемъ къ устарѣвшему порядку вещей и обратились къ образцамъ древности Рима и Греціи, видя въ нихъ болѣе благородные примѣры для цивилизаціи; во всѣхъ образованныхъ кружкахъ того времени разпространился глубокій интересъ къ изученію древностей и повліялъ на искусство и литературу. Въ этомъ смыслѣ работы Винкельмана находятся въ тѣсной связи съ общимъ направленіемъ того времени; явившись въ свѣтъ чѣмъ-то новымъ и неожиданнымъ, онѣ отразили на себѣ современное умственное движеніе.

Болѣе чѣмъ 30-ти лѣтъ отъ роду Винкельманъ впервые увидѣлъ въ Дрезденѣ настоящія созданія искусства. Правда, во время своихъ путешествій пѣшкомъ изъ Зегейзена въ Лейпцигъ онъ никогда не пропускалъ случая осмотрѣть всѣ художественныя произведенія, находившіяся въ лавкахъ антикваріевъ, или гдѣ либо въ другихъ мѣстахъ города, — но то были отдѣльные экземпляры. Здѣсь же въ Дрезденѣ онъ сразу очутился въ центрѣ художественнаго развитія. Августъ Сильный призвалъ цѣлую колонію итальянскихъ архитекторовъ и скульпторовъ, чтобы украсить свою столицу выдающимися произведеніями искусства. Покупка моденскихъ коллекцій и пріобрѣтеніе отдѣльных картинъ положили основаніе знаменитой дрезденской галлерей. По этому Дрезденъ назывался тогда отдаленнымъ уголкомъ Италіи, и лучшей подготовки не могъ Винкельманъ пріобрѣсть нигдѣ въ Германіи. Но надо сказать, что самое важное для него въ то зремя ему не пригодилося. Прекрасное собраніе древностей, находящееся теперь въ японскомъ дворцѣ, стояло тогда въ жалкихъ павильонахъ и баракахъ большого сада, «закупоренныя какъ селедки», — безъ всякой пользы для науки. А между тѣмъ, Винкельману оно могло послужить лучшимъ источникомъ практическихъ свѣдѣній. Поэтому его художественно-историческія занятія были вызваны скорѣе лучшими произведеніями дрезденской галлерей; онѣ же указали ему на настоящее

призваніе его жизни. Тогда ему стало ясно, что Римъ былъ единственнымъ мѣстомъ, гдѣ онъ могъ выполнить свое предназначеніе.

Тогда мѣсто у Бюнау.начинаетъ ему казаться все стѣснительнѣе большая часть его времени и труда поглощалась дѣятельностью совершенно для него непроизводительной; чѣмъ больше онъ удалялся отъ книжной учености, тѣмъ непріятнѣе ему становились его занятія. Онъ охотно принялъ бы мѣсто при какомъ-нибудь изъ публичныхъ дрезденскихъ учреждений, но не такой онъ былъ человѣкъ, чтобы проложить себѣ дорогу въ элегантной придворной сферѣ. Кто хотѣлъ подвинуться на этой почвѣ, долженъ былъ имѣть свѣтское образованіе того времени, побывать въ Италіи и Франціи и по внѣшности не отличаться отъ придворныхъ кавалеровъ. Здѣсь Винкельманъ ничего не могъ сдѣлать. Но была другая дорога. Курфирстъ саксонскій, ради польской короны, перешелъ въ католичество, и съ этихъ поръ принятіе этой вѣры сдѣлалось лучшей рекомендаціей при дрезденскомъ дворѣ. Винкельманъ былъ знакомъ съ патеромъ Раухомъ, духовникомъ короля, который всячески старался повліять на него въ этомъ направленіи. Окончательное же рѣшеніе принялъ онъ въ слѣдствіе стараній графа Архинто, папскаго нунція при саксонскомъ дворѣ. Высокообразованный итальянецъ познакомился съ Винкельманомъ въ библіотекѣ графа Бюнау и сразу понялъ, что полного развитія послѣдній можетъ достигнуть только въ Италіи; отъ высказалъ ему это, и слова нунція глубоко запали въ душу Винкельмана. Графъ же Архинто дѣйствовалъ такъ старательно уже потому, что ему было выгодно вернуться въ Италію съ новымъ прозелитомъ, имѣющимъ такое серьезное научное значеніе.

Три года продолжались эти переговоры: Винкельманъ не чувствовалъ въ себѣ большого влеченія къ формамъ протестантской церкви, а свободомыслящій итальянецъ не требовалъ отъ него ничего иного, какъ признанія другой формы; нападки одного ревностнаго проповѣдника, устроившаго ему нехорошую манифестацію въ церкви, именно тогда, когда онъ уже рѣшился разорвать съ Архинто, заставили его принять противоположное рѣшеніе, и въ 1754 году Винкельманъ перешелъ въ католичество.

Много споровъ и брани повлекло за собой это рѣшеніе; но Винкельману шагъ этотъ былъ внушенъ чувствомъ самосохраненія. Онъ чувствовалъ въ себѣ высокое научное призваніе, которое онъ долженъ былъ выполнить во чтобы то ни стало, и когда у него не оказалось другихъ путей, онъ выбралъ этотъ, чтобы достигнуть своей цѣли.

Винкельманъ переселился окончательно въ Дрезденъ и преданъ исполнѣ подготовительной работѣ въ Италіи. Здѣсь онъ тѣсно сошелся со многими художниками и учеными, особенно съ художниками. Онъ началъ самъ рисовать съ антиковъ, и его учителемъ былъ тотъ самый Эзеръ, ученикомъ котораго позднѣе сдѣлался Гете. Эзеръ не былъ человѣкомъ выдающагося таланта, но обладалъ тонкимъ пониманіемъ принциповъ искусства и многостороннимъ знаніемъ различныхъ его родовъ и періодовъ. Такимъ образомъ, благодаря своему ясному уму, онъ оказывалъ значительное вліяніе на окружающихъ, и Винкельманъ особенно ему обязанъ разносторонностью своихъ знаній.

Также очень полезенъ былъ ему извѣстный живописецъ Дитрихъ, знакомый со стилями самыхъ разнообразныхъ школъ и художниковъ; Липпертъ, бывшій стекольщикъ, возвысившійся, благодаря таланту, до званія директора музея, открылъ ему доступъ въ богатую коллекцію гравированныхъ камней; къ ихъ кружку примкнули Хагедорнъ, братъ поэта и извѣстный знатокъ и собиратель художественныхъ произведеній, Бьякони, Эстерлейнъ и многіе другіе талантливые и высоко-развитые люди. Образовался кружокъ, въ которомъ постоянно обсуждались главнѣйшіе вопросы искусства. Французское направленіе современнаго имъ стиля рококо стало выражаться въ нѣчто неестественное и фривольное; единственнымъ спасеніемъ казалось тогда возвращеніе къ древности. «Спокойная величавость и благородная простота античнаго искусства», этотъ Винкельмановскій лозунгъ позднѣйшаго времени, стала уже тогда общепризнаннымъ принципомъ, предметомъ стремленій всего идеальнаго въ искусствѣ.

Удивительно, какъ этотъ человѣкъ, 30 лѣтъ нуждавшійся подъ гнетомъ нищеты и лишеній, развивавшійся подъ вліяніемъ мелочной учености, могъ вдругъ воспрянуть къ свѣжей жизни съ такою юною и ясною эластичностью. Къ нему не пристала пыль его кабинета, его глаза не омрачились, а умъ сохранилъ ясность и свободу для пониманія свѣтлой еллинской красоты. Онъ, такъ усердно трудившійся по старой ученой системѣ, дѣлается главою философско-эстетическаго кружка и издаетъ своимъ первымъ твореніемъ «Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ въ скульптурѣ и живописи» (1755 года). Сочиненіе это посвящено не ученымъ, а «художникамъ и знатокамъ». Онъ научился презирать книжныхъ ученыхъ и ему доставляетъ удовольствіе высказать громко свой гнѣвъ и свое презрѣніе. Вопреки тогдашнему обыкновенію онъ выпустилъ свое сочиненіе безъ обще-

принятой тогда кучи ученых примѣчаній, но щедро снабдилъ его мало — или совсѣмъ тогда неизвѣстными замѣтками объ античномъ искусствѣ, почерпнутыми изъ его богатой начитанности, съ явной цѣлью привести этимъ въ замѣшательство ученыхъ. Затѣмъ онъ издалъ анонимное посланіе, въ которомъ отмѣтилъ всѣ недоказанныя мѣста своихъ сочиненій, а позже, въ видѣ отвѣта, привелъ ученые доказательства своихъ положеній въ отдѣльномъ толкованіи «Мыслей». Такимъ образомъ первая и послѣдняя изъ этихъ трехъ небольшихъ статей образуетъ одно цѣлое, въ которомъ впрочемъ самое важное для насъ значеніе имѣютъ «Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ». Въ этомъ небольшомъ произведеніи мы находимъ тѣже основныя положенія, которыми онъ руководствовался въ своей исторіи искусства. Въ немъ онъ выступаетъ во всеоружіи противъ неестественности и мелочности, господствовавшихъ въ искусствѣ, а антики признаетъ единственными образцами для подражанія. Но все же въ нѣкоторомъ отношеніи онъ не могъ сразу выпутаться изъ тисковъ своего времени, что доказываетъ напр. его страсть къ аллегоріи. Даже въ Римѣ онъ не могъ освободиться отъ страсти, которой, между прочимъ, онъ обязанъ своимъ сочиненіемъ «Попытки аллегоріи въ искусствѣ», изданномъ въ 1766 году.

Первое сочиненіе Винкельмана обратило на себя всеобщее вниманіе и надѣлало много шума. Уже давно не было слышно такого сильнаго, знающаго и въ тоже время яснаго языка. Онъ былъ провозвѣстникомъ новаго времени, новыхъ воззрѣній на искусство и его идеалы. Благодаря этому сочиненію, Винкельманъ былъ представленъ курфирсту, который принялъ его очень ласково и сказалъ потомъ патеру Рауху: «Эта рыба должна плавать въ своей водѣ». Винкельману дали пенсію въ 200 талеровъ и онъ, не медля ни минуты, отправился въ ноябрѣ 1755 года въ Римъ. Въ Римѣ тогда еще не было распространено знакомство съ античной литературой и искусствомъ, и потому человѣкъ Винкельмановой учености пришлось весьма кстати всѣмъ любителямъ и собирателямъ древностей. Въ весьма короткое время онъ получилъ доступъ во дворцы высшихъ церковныхъ сановниковъ, интересовавшихся развитіемъ науки. Ему предлагали различныя мѣста и въ духовномъ вѣдомствѣ и въ ватиканской библіотеки. Но не смотря на то, что ему не хватало его маленькой пенсіи, онъ отказывался отъ занятій, могущихъ помѣшать его работѣ, и жилъ посторонними доходами, служа проводникомъ для знатныхъ лицъ, чтобы безпрепятственно предаваться главному предмету своихъ изученій.

Отъ своего покровителя графа Архинто, умершаго въ 1758 году, онъ получилъ квартиру и мелкія занятія въ библіотекѣ канцеляріи. Болѣе другихъ онъ сблизился съ кардиналомъ Пасьонеи; онъ привелъ въ порядокъ богатую библіотеку послѣдняго, которой и пользовался безпрепятственно. Но самое большое значеніе для него имѣла дружба кардинала Альбани. Въ то время кардиналъ Александръ Альбани былъ самымъ свѣдущимъ и образованнымъ человѣкомъ изъ собирателей древностей; долгимъ изученіемъ онъ приобрѣлъ такія познанія, что могъ считаться авторитетомъ по вопросу объ антикахъ. Все недостающее ему въ отношеніи начитанности и историческихъ знаній онъ нашелъ въ Винкельманѣ¹; ихъ дружба повлекла самое счастливое взаимодѣйствіе. Въ 1759 году Винкельманъ переселился окончательно въ домъ Альбани, превращавшійся постепенно въ музей. На его обязанности лежалъ надсмотръ за постройками, руководство раскопками и покупка древностей — однимъ словомъ онъ жилъ тогда въ совершенно художественной сферѣ, знатнымъ господиномъ, имѣющимъ въ своемъ распоряженіи всѣ нужныя для него средства.

Къ этому времени относится постройка великолѣпной виллы Альбани, созданной для произведеній древняго искусства и скрывавшей въ себѣ вторую коллекцію кардинала, послѣ того, какъ первая перешла во владѣніе Капитолійскаго музея. Безконечное количество вновь открытыхъ памятниковъ нашло себѣ перваго истолкователя въ лицѣ Винкельмана, и само послужило матерьяломъ и содержаніемъ для всѣхъ его сочиненій того времени и имѣло для него весьма важное значеніе.

Пріѣхавъ въ Римъ, Винкельманъ намѣревался заняться филологіей. Но лишь только онъ освоился съ этой наукой, ему стало ясно, что единственнымъ призваніемъ его жизни было изученіе искусства. И онъ предался ему съ опытностью и ученостью человѣка, проникнутаго духомъ классическаго міра и въ то же время свѣжестью и живостью юноши, предъ которыми открывался новый міръ.

Городъ Римъ былъ въ то время единственнымъ мѣстомъ, гдѣ можно было приобрѣсти знаніе классическаго искусства. Тогда еще не имѣли понятія о тѣхъ гипсовыхъ фигурахъ, которыя распространяютъ въ наше время знанія антиковъ. Сокровища старины тогда еще не переправлялись за Альпы; богатые коллекціи Боргезе, привезенныя въ Парижъ въ 1807 году и медіцейскіе Ніобиды, стоящіе теперь во Флоренціи, находились въ одномъ мѣстѣ. Для cadaго художника, для cadaго знатнаго и образованнаго путешественника пребываніе

въ Римѣ являлось краеугольнымъ камнемъ умственнаго воспитанія. Знакомство съ римскими художниками оказало ему здѣсь еще болѣе существенную пользу для пріобрѣтенія художественныхъ познаній, чѣмъ пребываніе его въ Дрезденѣ. Изъ этихъ художниковъ первое мѣсто безспорно принадлежитъ Рафаэлю Менгсу, имѣвшему много общаго съ Эзеромъ. Винкельманъ ставилъ его очень высоко, и какъ друга, и какъ одного изъ лучшихъ живописцевъ своего времени, кромѣ того это былъ человѣкъ выдающагося умственнаго развитія съ юныхъ лѣтъ онъ занялся рисованіемъ съ антиковъ, постепенно проникся ихъ духомъ и уловилъ характеръ ихъ формы. Вдвоемъ съ Винкельманомъ, они осматривали художественныя сокровища Рима, такъ что въ умственной работѣ, происшедшей отъ этого счастливаго общенія, невозможно отличить, что принадлежитъ одному и что другому. Результатомъ этихъ трудовъ появилось сочиненіе «о вкусѣ греческихъ художниковъ», къ несчастью неоконченное; впрочемъ, отъ этого времени сохранилось нѣсколько описаній статуй Бельведера, напр. Торео и Аполлона. Описаніе Торео впервые появилось въ библіотекѣ художественныхъ знаній въ 1759 году, а Аполлона въ «исторіи искусствъ.»

Въ этихъ описаніяхъ Винкельманъ старается удержать въ памяти впечатлѣнія, полученныя отъ произведеній искусствъ, при ихъ точномъ и частомъ обозрѣніи, и въ то же время дать отчетъ о средствахъ, служащихъ для достиженія этого дѣйствія. Вотъ какъ говоритъ объ этомъ Отто Янъ. «полный художественнаго пониманія, видѣвшій искусство въ искусствѣ, стоялъ Винкельманъ передъ высокими образами боговъ, и они, такъ долго молчавшіе, открылись ему снова такими же, какими нѣкогда являлись Фидію и Гомеру, для него разверзлись ихъ уста, они возвѣстили ему свою таинственную красоту, чтобы онъ, вновь посвященный жрецъ искусства, провозгласилъ ее всѣмъ народамъ.» Эти описанія, не только въ художественномъ, но и въ отношеніи языка принадлежатъ къ благороднѣйшимъ сокровищамъ нѣмецкой литературы. Языкъ достигаетъ здѣсь такого мастерства, формы выраженій — такой закругленности и чистоты, что и въ этомъ направленіи Винкельманъ занимаетъ первое мѣсто между нѣмецкими писателями.

Вторымъ весьма важнымъ моментомъ для его развитія было открытіе Геркулана и Помпеи. Неаполитанскіе ученые ревниво оберегали эти сокровища отъ взоровъ другихъ ученыхъ; оттого эти чрез-

вычайно важныя раскопки не оказали до тѣхъ поръ большой пользы для науки. Друзья Винкельмана устроили ему въ 1758 году поѣздку въ Неаполь, гдѣ его допустили къ осмотру открытыхъ древностей. Здѣсь впервые открывалась передъ зрителемъ полная картина древней жизни. То, что до сей поры казалось разбросаннымъ и единичнымъ, что разсматривалось какъ нѣчто неполное, а часто и совсѣмъ непонятное — теперь стало яснымъ и получило высокое значеніе въ общей античной жизни. Винкельманъ издалъ по этому поводу свои «Посланія и вѣсти о геркуланскихъ раскопкахъ», бросившихъ свѣтъ на значеніе новыхъ открытій.

Окончены эти сочиненія были въ 1762 и 1764 годахъ, послѣ двухъ новыхъ путешествій. Вторымъ весьма благодарнымъ источникомъ изученій Винкельмана послужило замѣчательное собраніе гравюръ, принадлежащихъ барону Штолу (гравюры эти были куплены въ 1765 году для берлинскихъ королевскихъ коллекцій). По порученію наслѣдниковъ барона, Винкельманъ занялся устройствомъ и каталогизаціей этой коллекціи. Здѣсь открылся для него богатый выборъ типовъ боговъ и героевъ въ многочисленности и полнотѣ, которыхъ не давали извѣстныя тогда статуи. Изучая ихъ, Винкельманъ получилъ самое полное понятіе о мотивахъ античнаго искусства. Описаніе этой коллекціи онъ далъ въ 1760 году. На этотъ трудъ онъ положилъ 18 мѣсяцевъ самой усиленной дѣятельности; онъ послужилъ краеугольнымъ камнемъ дальнѣйшей разработки вопроса о гравюрахъ и былъ первымъ указаніемъ на тѣ реформы, которыя Винкельманъ предпринялъ въ области искусства. Въ этомъ сочиненіи появляется впервые характеристика различныхъ стилей и объясняется ихъ отношеніе другъ къ другу. Трудъ этотъ утвердилъ окончательно научное положеніе Винкельмана среди ученыхъ, всѣ увидѣли въ немъ одного изъ вождей и стали ждать отъ него великаго. Въ томъ же году появились во Флоренціи двѣ статьи «воспоминаніе о созерцаніи художественныхъ произведеній» и «о граціи художественныхъ произведеній.» Статьи эти были написаны для «библіотеки изящныхъ знаній», лейпцигскаго журнала, издаваемого Феликсомъ Вейсе, обѣ онѣ отличаются большой свѣжестью и живостью изложенія, въ обѣихъ видно стараніе автора воздѣйствовать на художественныя занятія современниковъ съ помощью идеаловъ античной красоты, а также давно забытое стремленіе къ изящной спокойной простотѣ и чувству

мѣры, на мѣсто тѣхъ эффектовъ, которымъ подпало искусство XVII-го и XVIII-го столѣтій.

Два года спустя, въ 1761 году, Винкельманъ издалъ небольшую статью, которой самъ придавалъ большее значеніе. Это были «Примѣчанія о строительномъ искусствѣ древнихъ.» Если статья эта не имѣетъ всего значенія главнаго его произведенія, то все же она наводитъ читателей на правильный путь. До сихъ поръ главнымъ авторитетомъ въ области античной архитектуры считался безспорно Витрувій, Винкельманъ же впервые указалъ на значеніе греческихъ построекъ и главнымъ образомъ направилъ вниманіе на важное значеніе Пестумскаго храма.

Въ 1764 году появилось наконецъ главнѣйшее произведеніе его жизни — «Исторія искусства древности», сочиненіе, положившее основаніе исторіи искусства вообще, фундаментальнѣйшій трудъ въ области историческаго изслѣдованія и прекраснѣйшій памятникъ нѣмецкой науки и литературы. Значеніе этого труда дѣлается вполне яснымъ лишь по разсмотрѣнію состоянія науки до его появленія; поэтому, описанію его мы посвятимъ отдѣльный очеркъ. Съ изданіемъ этого сочиненія положеніе Винкельмана среди людей науки стало неоспоримымъ. Его встрѣчали по всей Европѣ съ величайшимъ энтузіазмомъ, онъ сдѣлался первой знаменитостью Рима, и въ 1763 году папское правительство назначило его главнымъ смотрителемъ всѣхъ римскихъ древностей. Съ этихъ поръ онъ начинаетъ распространять свои изслѣдованія по всей Италіи, въ Сициліи, а главное въ Греціи. Сначала онъ только и занимался, что исправленіемъ и расширеніемъ своего сочиненія, а затѣмъ принялся за новый трудъ «*Monumenti inediti di Antichita 1767*»; въ немъ онъ положилъ основаніе вѣрному методу объясненій старинной рѣзбы. Винкельманъ не мало гордился тѣмъ, что, будучи частнымъ человѣкомъ, онъ издалъ цѣлую коллекцію гравюръ на мѣди, состоящую болѣе чѣмъ изъ 200 таблицъ.

Въ продолженіе 12-лѣтняго пребыванія его въ Римѣ дѣлалось не мало попытокъ вернуть его снова въ Германію изъ Касселя, Дрездена, Вѣны, Берлина присылались ему самыя лестныя приглашенія, но онъ не могъ рѣшиться покинуть Римъ. Наконецъ въ 1768 году онъ послѣдовалъ настоятельному приглашенію посѣтить Германію; но лишь только онъ вступилъ на нѣмецкую почву, его обуялъ непонятный страхъ. Съ трудомъ позволилъ онъ уговорить себя доѣхать до Вѣны. Здѣсь онъ былъ принятъ самымъ блестящимъ образомъ и осыпанъ подарками, но не могъ отдѣлаться отъ

своего безпокойства и все торопится назадъ въ Италію. Въ Триестѣ ему пришлось прождать нѣсколько дней до отъѣзда корабля. Тутъ, въ гостинницѣ ему навязывается на знакомство человѣкъ, за преступленіе только что отсидѣвшій свой срокъ въ тюрьмѣ. Винкельманъ рассказываетъ ему о своихъ путешествіяхъ и показываетъ золотыя медали, полученныя въ Вѣнѣ. Эти медали возбуждаютъ хищническій инстинктъ итальянца. На слѣдующее утро 7-го іюня онъ снова приходитъ къ Винкельману и проситъ опять показать ему монеты. Ничего не подозревая, тотъ наклоняется надъ сундукомъ, чтобы ихъ вынуть. Тогда преступникъ набрасываетъ ему петлю на шею и поражаетъ его нѣсколькими ударами кинжала. Винкельманъ скончался въ тотъ же день. Такъ умеръ этотъ удивительный человѣкъ, побѣдоносно противустоявшій самой печальной судьбѣ, на высотѣ своей силы и славы, жертвою гнуснаго убійства.

Во всей Европѣ оплакивалась эта преждевременная потеря. Его почитатели поставили его изображеніе въ Пантеонѣ, вблизи могилы Рафаэля. Такое же его изображеніе стоитъ на его родинѣ въ Стендалѣ, но лучшимъ памятникомъ ему служить конечно оставленное имъ сочиненіе. Сочиненіе Винкельмана принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя характеризуютъ все свое время. Лессингъ и Гете признали его основой, на которой зиждется все классическое образованіе прошлаго столѣтія. Лучшія произведенія этого великаго времени проникнуты тѣмъ же духомъ, который выразился въ «Исторіи искусства» Винкельмана. Главная же заслуга этого сочиненія та, что оно было для своего времени не только работой ученаго антикварія, а великимъ гуманистическимъ дѣломъ, по своимъ стремленіямъ къ античному, оно соотвѣтствовало общему направленію того времени: сочиненіе это было понятно каждому образованному человѣку и было важнымъ умственнымъ приобрѣтеніемъ всякаго, вступавшаго въ общую духовную борьбу

Трудно найти человѣка въ какой бы то ни было области, съ которымъ можно было бы сравнить Винкельмана по той пользѣ, которую онъ принесъ наукѣ о древностяхъ. Онъ создалъ эту науку изъ ничего и довелъ ее до такой законченности, что никто послѣ него не рѣшался начать новой исторіи искусствъ, не смотря на огромное количество новыхъ матеріаловъ, прибавившихся съ того времени. Положеніе Винкельмановской «Исторіи» въ ряду предшествующихъ ей археологическихъ и художественно-историческихъ работъ, а также отношеніе ея къ современнымъ изслѣдованіямъ, составитъ предметъ нѣжъ слѣдующато введенія.

Введение.

Исторія искусства Винкельмана есть сочиненіе, съ выводами котораго такъ срослось современное образованіе, что его основныя положенія кажутся теперь аксіомами, и почти безсознательно употребляются, при чемъ забыто, что когда-то Винкельманъ создалъ ихъ, какъ нѣчто совсѣмъ новое. Винкельманъ отъ частныхъ перешелъ къ общей идеѣ исторіи искусства и, подобно новому Колумбу, открылъ давно подозрѣваемую и, можно сказать, прежде уже извѣстную, но снова забытую, страну. Эти слова Гете вырвались у него подъ тѣмъ счастливымъ впечатлѣніемъ, которое отразилось на всѣхъ, чьи взоры открывались для созерцанія древняго искусства, благодаря великимъ словамъ Винкельмана.

Винкельманъ создалъ исторію искусства, до него не существовало данныхъ, на которыхъ онъ могъ бы утвердить свое ученіе. Все, сдѣланное въ этомъ смыслѣ до него, только затемняло и затрудняло, а не просвѣщало; ему пришлось разрушать старое, изъ котораго не осталось ни одного годнаго камня для новой постройки. Сотни лѣтъ множество ученыхъ работали надъ антиками, и только Винкельману удалось проникнуть въ ихъ сущность.

Когда въ XV-мъ столѣтіи въ Италіи вновь возникло стремленіе къ изученію древностей, ихъ тамъ больше почти не было. Гордый Римъ, улицы и дворцы котораго были когда то переполнены произведеніями греческаго рѣзца или римскими подражаніями, Римъ, собиравшій всѣ драгоцѣнности древняго міра, въ XV столѣтіи не обладалъ и пятью статуями. Бури великаго переселенія народовъ оставили на немъ свои разрушительные слѣды, Византія перетащила къ себѣ множество статуй, а что осталось было истреблено усерднымъ рвеніемъ христіанскихъ епископовъ и превращено въ груды извести. Съ изгнаніемъ князей были разрушены старинныя зданія, укрывавшія въ своихъ стѣнахъ благороднѣйшія фамиліи Рима, а остатки употреблены на новыя постройки. На мраморныхъ ступеняхъ Колизея были воздвигнуты новые предметы, бронзовые украшенія античныхъ храмовъ пошли на пушки или дарохранительницы христіанскихъ церквей. Однимъ словомъ, вновь окрѣпшая жизнь уничтожила слѣды прежней; вандализмъ и христіанство, упадокъ и возрожденіе соединились и сообща уничтожали древнія художественныя произведенія.

Даже еще въ XV столѣтіи разрушались величественные храмы и стройныя колоннады на глазахъ у людей, изучавшихъ древніе обломки и удивлявшихся ихъ художественности.

Классическая литература, какъ было уже сказано, укрылась въ монастыряхъ и пребывала въ долгой, какъ бы зимней спячкѣ, отъ которой впервые ее пробудилъ Петрарка. Онъ же первый началъ собирать произведенія античнаго искусства. Въ своихъ сочиненіяхъ онъ часто пользовался болѣе доступными монетами и разными камнями. Съ его легкой руки и другіе принялись за систематическія раскопки, почва Рима вознаградила ихъ труды и дала ту массу скульптурныхъ произведеній, которыя и доселѣ наполняютъ наши, и особенно итальянскіе музеи.

Раскопки начались въ XV столѣтіи, но особенно усердно велись между 1500 и 1600 годами; весь тогдашній образованный міръ съ страстнымъ увлеченіемъ предавался отыскиванью этихъ драгоцѣнныхъ реликвій; находка выдающагося предмета, какъ напр. группы Лаокоона, цѣлымъ народомъ считалась за радостное событіе, а нашедшій его награждался большой пенсіей или дворянствомъ, и свѣтскіе и духовные сановники наперерывъ устраивали коллекціи, а художники, поэты и ученые употребляли всѣ усилія, чтобы объяснить цѣнность и значеніе такой находки. Рафаэль сталъ во главѣ этихъ работъ и съ горькимъ сокрушеніемъ смотрѣлъ на то, что было разрушено до него; онъ выпросилъ у папы повелѣніе, чтобы каждая вновь открытая древность представлялась прямо къ нему. Тогда возникъ чудовищный планъ откопать весь древній Римъ и возстановить его во всемъ величіи его храмовъ, дворцовъ и рынковъ. Рафаэль и Микель-Анжело съ благоговѣйнымъ удивленіемъ смотрѣли на открытые остатки, видѣли въ нихъ произведенія великаго, имъ недоступнаго искусства и охотно признавали себя учениками и послѣдователями старыхъ мастеровъ.

Но у послѣдующихъ поколѣній исчезаетъ это почтительное, благоговѣйное отношеніе къ антикамъ, послѣдніе перестаютъ быть идеальными образцами и дѣлаются декоративнымъ средствомъ въ домахъ и виллахъ богачей. Тадъ какъ для этихъ цѣлей не пригодны обломанные части, торсы безъ головъ, головы съ отбитыми ушами и носами, то ихъ начинаютъ реставрировать по своему крайнему разумѣнію. О дѣйствительномъ знаніи дѣла здѣсь не могло быть и рѣчи, никто не соображался съ значеніемъ статуи, а пользовались уцѣлѣвшими частями для подходящаго скульптурнаго украшенія.

Въ случаѣ изыяновъ, нѣкоторыя части перерабатывались, а другія, никуда болѣе, по мнѣнію реставраторовъ, не годившіяся, употреблялись въ качествѣ матерьяла; между тѣмъ, имѣи мы ихъ теперь, онѣ послужили бы намъ нагляднымъ поясненіемъ истиннаго происхожденія и композиціи многихъ скульптуръ. При этомъ часто происходили и просто поддѣлки, особенно въ области исторической и портретной лѣпки. Бывшее поклоненіе античной красотѣ перешло въ мелочную подражательность античному, ради практическихъ цѣлей. Въ то время любили переноситься воспоминаніями въ эпоху римскаго всемірнаго владычества, исторія городовъ и даже отдѣльныхъ семействъ ставилась въ зависимость съ этой эпохой, съ нея же начинались и хроники провинцій или династій. Событія, пересказанныя Плиніемъ или другими историками, считались настолько же національнымъ достояніемъ, какъ средневѣковые духовные рассказы или событія дней позднѣйшихъ. Фамиліи латинизировались, а родословныя возводились до героевъ Виргилія или Ливія. Искусство же должно было служить доказательствомъ этихъ легендъ о происхожденіи, и произведенія его разсматривались какъ памятники національной славы, національной исторіи и именно исторіи римской. Особенно выдающіеся типы главныхъ божествъ распознавались конечно правильно, благодаря древнимъ писателямъ, но большая часть барельефовъ и мифологическихъ сюжетовъ, требующихъ болѣе подробнаго знанія мифологіи, были совсѣмъ непонятны, считались продуктами частной римской жизни или символами.

До самаго Винкельмана, ученые не переставали заниматься древностями, но воззрѣнія ихъ дѣлались все уже и скуднѣе. Скульптурныя произведенія сдѣлались предметомъ изученія пыльной схоластики; изучая ихъ, ученые больше заботились о мелочахъ, какъ напр. о кольцахъ и башмакахъ статуй, чѣмъ о ихъ дѣйствительномъ художественномъ значеніи. Законами хорошаго тона требовалось видѣть главнѣйшія изъ художественныхъ произведеній ихъ изучали по особымъ учебникамъ свѣтскіе кавалеры, посѣщавшіе Италію. Остальная художественная литература, если ее можно такъ назвать, ограничивалась изученіемъ, по этимъ статуямъ, жизни древнихъ и религіи или біографіей художниковъ.

Невѣжество и безпорядокъ, царствовавшіе въ области искусства до Винкельмана, были необыкновенны, всѣ знанія по этому вопросу служили скорѣе затемненіемъ, чѣмъ поясненіемъ предмета.

Винкельманъ былъ первымъ, признавшимъ древнія скульптуры

тѣмъ, что они есть на самомъ дѣлѣ, т. е. произведеніями искусства. Съ помощью знакомыхъ художниковъ, особенно Рафаэля Менгса, онъ стремился проникнуться красотой антиковъ и почувствовать самому то, что задумалъ художникъ, ихъ создавая. Онъ до такой степени сжился съ исчезнувшимъ міромъ, что мертвые камни заговорили съ нимъ живыми языками и открыли ему тайны, дремавшія въ продолженіи тысячелѣтій.

Винкельманъ открылъ впервые, что большая часть сохранившихся до насъ произведеній не римскаго, а греческаго происхожденія, что, изучая антики, мы имѣемъ дѣло съ греческимъ, а не съ римскимъ искусствомъ, и что послѣднее есть только подражаніе первому. Такимъ образомъ стало ясно, что и объясненія этихъ произведеній слѣдуетъ искать въ греческой, а не въ римской жизни. Этимъ открывалась дорога къ пониманію художественныхъ произведеній, пониманію, послужившему основаніемъ науки. Винкельманъ, съ такимъ наслажденіемъ читавшій греческихъ авторовъ, съ самаго начала могъ уже объяснить множество произведеній, и если въ этой части его труда кое что и оказалось неосновательнымъ, то ошибки эти все же не умалили значенія его открытій.

Эта часть его работы, послужившая основаніемъ точныхъ археологическихъ знаній, представляетъ лишь подготовительный матеріалъ для второй части, гдѣ онъ создаетъ исторію искусства изъ разсмотрѣнія художественныхъ произведеній.

Исходнымъ пунктомъ науки объ искусствѣ Винкельманъ беретъ понятіе о красотѣ. Красоту онъ понимаетъ, по ученію Платона, какъ нѣчто независимое, какъ идеалъ, къ которому стремятся люди чрезъ посредство искусства. Настоящая красота въ высшей степени проста, она «чиста, безъ цвѣта или вкуса, какъ самая чистая ключевая вода»; она совершенна сама по себѣ, безъ всякихъ побочныхъ обстоятельствъ, внѣ извѣстной эпохи или мѣста. Но люди не въ состояніи достигнуть этой высшей красоты; они способны лишь видѣть картины, въ которыхъ содержатся ея зародыши, но ни на одной она не вырастаетъ до полного блеска. И изъ разсмотрѣнія отдѣльныхъ красотъ, доступныхъ духу, люди создаютъ тотъ идеалъ, котораго каждая изъ прекрасныхъ картинъ служитъ лишь слабымъ отраженіемъ.

Эта переработка реального, видимаго въ идеальное различна

и зависить отъ индивидуальности художника, отъ страны, въ которой онъ живетъ, и другихъ внѣшнихъ обстоятельствъ.

Въ томъ случаѣ, когда внѣшнія обстоятельства, какъ напр. промышленность страны, ея климатъ, нравы и обычаи жителей, а также религіозныя и соціальныя воззрѣнія художниковъ, одинаковы, является общій характеръ искусства и получается періодъ. Особенности эти не есть что нибудь случайное, а стоятъ въ тѣсной связи съ цѣлымъ развитіемъ умственной жизни народа; искусство есть только отрасль этой жизни, ея высшій и лучшій цвѣтъ. Искусство не есть нѣчто обособленное. это органическій образъ, и кто хочетъ понять его, тотъ долженъ разсматривать его, какъ нѣчто необходимое, а его отдѣльныя ступени въ зависимости другъ отъ друга и какъ бы исходящія одна изъ другой. Подобно тому, какъ культуры различныхъ народовъ часто соприкасаются и одни народы передаютъ другимъ элементы своей цивилизаціи, опытности и познаній, также и развитіе искусства у родныхъ націй стоитъ въ общей связи. Каждый стремится къ прекрасному по своему, но осуществить идеалъ удалось только однимъ грекамъ. Но и они достигаютъ его не сразу, сначала они стѣснены черезъ чуръ строгими и жесткими формами. Это школа, въ которой они подготовляются къ высокому стилю Фидія, безпристрастно придававшему тѣлесный образъ самымъ возвышеннымъ идеаламъ. Духовная жизнь народа дѣлается многостороннѣе, живѣе, безпокойнѣе, и искусству придаются тѣже страсти, которыя отражаются и въ горѣ и въ радости людей; художественные образы не носятся высоко надъ людьми, а спускаются къ нимъ, чтобы ихъ радовать — это эпоха прекраснаго. Идя дальше по этой дорогѣ, искусство начинаетъ постепенно употреблять утонченныя средства, чтобы достигнуть эффекта, искусство приходитъ въ упадокъ. Тогда оно пересаживается въ Римъ, гдѣ умираетъ вмѣстѣ со всемірнымъ владычествомъ вѣчнаго города.

Вотъ какъ развивалось древнее искусство и какъ описалъ его рѣзкими чертами Винкельманъ. Въ этомъ описаніи нельзя ни удалить ни прибавить ни одной черты, такъ оно прекрасно и цѣльно. Никто послѣ Винкельмана еще не рѣшился написать новой исторіи искусства. А онъ написалъ ее, не выдавъ ни одного греческаго произведенія лучшей эпохи.

Въ Римѣ онъ ознакомился лишь только съ отдѣльными обломками греческихъ скульптуръ или съ римскими копіями, сдѣланными съ хоро-

шихъ греческихъ оригиналовъ. Когда античный Римъ достигъ высшаго могущества и римскіе сановники жили въ своихъ дворцахъ, то изъ Греціи привозились туда лучшія статуи, которыя копировались въ такомъ огромномъ количествѣ, что иногда одна фигура встрѣчалась цѣлыми дюжинами повтореній, конечно, весьма различнаго качества. Изъ этихъ-то копій состоитъ вся сумма итальянскихъ раскоповъ. Весьма естественно, что до нашего времени могла достигнуть скорѣе одна изъ ста копій, чѣмъ единственный оригиналъ, о которомъ мы можемъ судить только по отдѣльнымъ частямъ. Вѣрное мѣрило для опредѣленія достоинства итальянскихъ скульптуръ получилось лишь тогда, когда, въ началѣ нашего столѣтія, были открыты и привезены къ Англію благороднѣйшія скульптуры греческаго Пантеона, украшеннаго рукою Фидіа. По нимъ же мы можемъ судить и объ эпохѣ процвѣтанія греческаго искусства.

Винкельману не суждено было видѣть произведеній Фидіевои школы. Но онъ проникъ орлинымъ взглядомъ римскія подражанія и узрѣлъ сквозь нихъ созданія греческаго генія, съ поражающей силой и увлекательнымъ благородствомъ онъ изображаетъ ихъ чистую красоту Греція возродилась вновь передъ его духовными очами и стала передъ ними, какъ откровеніе, во всѣхъ моментахъ своего развитія.

Мы не можемъ сочувствовать всему, что онъ говоритъ о знаменитѣйшихъ статуяхъ, напр. объ Аполлонѣ Бельведерскомъ, потому что мы уже знакомы съ безконечно прекраснѣйшими греческими оригиналами, но онъ ясно и полно изобразилъ намъ ихъ, какъ бы предчувствуя и предсоздавая ихъ изъ подъ оболочки римскихъ подражаній.

Благодаря новѣйшимъ свѣдѣніямъ науки, теперь можно было бы во многомъ дополнить Винкельманову исторію, но въ цѣломъ она до сихъ поръ сохранила всю свою свѣжесть и можетъ служить мѣриломъ для всякой исторіи искусства.

Главнѣйшія открытія на почвѣ древней Греціи, Азіи и Египта были сдѣланы уже послѣ Винкельмана. Уже послѣ него было изучено и понято внутреннее развитіе египетскаго искусства. Но прежде всего ознакомились съ персидскимъ и ассирійскимъ искусствомъ, благодаря раскопкамъ Вавилона и Ниневіи, а также путешествіямъ Портера и другихъ. Объ этомъ Винкельманъ почти не имѣлъ понятія, если не считать знакомства его съ каменными цилиндриками-печатами. Статуи, найденныя на азіатской почвѣ Греціи, имѣютъ такое сродство съ ассирійскими работами, расписанные сосуды греческихъ острововъ носятъ на себѣ такіе слѣды подражанія азіатскимъ образцамъ, что

едва ли возможно сомнѣваться въ существованіи связи старо-греческаго искусства съ азіатскимъ. Для описанія этого періода у Винкельмана совсѣмъ не было матерьяла, обработка котораго должна стать задачей будущей исторіи искусства. Новая наука установила еще одну точку зрѣнія, которая имѣетъ особое значеніе для ранняго періода, — это различіе между іонійскимъ и дорійскимъ стилями. Благодаря своимъ азіатскимъ колонніямъ, іонійское племя получило ассирійскій элементъ, мягкія, полныя формы и широкій эпическій слогъ; дорійское же первоначальное искусство двигается въ бѣдныхъ натянутыхъ формахъ, оба эти источника соединяются позднѣе въ широкій потокъ греческаго искусства.

Эта точка зрѣнія вполне соотвѣтствуетъ воззрѣніямъ Винкельмана, въ сущности это только реализація его идей на основаніи позже пріобрѣтеннаго матерьяла.

Для описанія стариннѣйшей эпохи греческаго искусства, эпохи строгаго стиля, когда еще замѣтно было это племенное различіе, у Винкельмана не было вѣрныхъ характеристическихъ статуй. Ему не удалось также подмѣтить разницу между старо-греческими произведеніями и римскими и этрусскими подражаніями. Для описанія эпохи высокаго стиля Фидіевой школы у него не было ни одного произведенія, которое могло бы сравниться съ скульптурами Пантеона. И для характеристики прекраснаго стиля найдены теперь художественныя произведенія, оставляющія далеко за собой всѣ раньше извѣстныя; таковы наприм. скульптуры Фигаліи, Мавзолея, храма Никіи и подобныя имъ, чисто греческія произведенія.

Поэтому исторія Винкельмана можетъ быть и не достаточна для современной археологіи и не даетъ полнаго знанія античнаго искусства и его главнѣйшихъ памятниковъ. Также напрасны были бы попытки вставить въ его исторію различныя отдѣльныя замѣчанія о вновь открытыхъ антикахъ. Также не слѣдуетъ исправлять это изданіе Винкельмана примѣчаніями объ отдѣльныхъ ошибкахъ или добавленіямъ свѣдѣній о важныхъ статуяхъ. Кто хочетъ узнать что-нибудь о существующихъ теперь произведеніяхъ древняго искусства, тотъ долженъ обратиться къ необходимымъ спеціальнымъ сочиненіямъ. Великая же основная мысль произведенія Винкельмана остается неприкосновенной и ненарушимой, не смотря на отдѣльныя его неточности. Эта основная мысль заключается въ прекрасномъ изложеніи развитія искусства, какъ чего то въ себѣ самомъ замкнутаго, органически цѣльнаго.

Это было пріобрѣтеніемъ не только для исторіи искусства, но и для исторіи человѣчества вообще. Разъ съ такой очевидностью доказана была зависимость народа отъ его страны, вліяніе климата, религій, нравовъ и т. п. на одну изъ отраслей его жизни — въ этомъ случаѣ на искусство — то и для исторіи вообще является извѣстный постулатъ, требующій соблюденія той же органической связи и во всѣхъ остальныхъ отрасляхъ его духовной жизни. Въ этомъ отношеніи Винкельманъ принадлежитъ къ основателямъ современной исторіографіи. «Подобно новому Колумбу, онъ открылъ страну, существованіе которой было уже давно предчувствовано и предсказано, страну, прежде извѣстную, но вновь утраченную».

Исторія искусства Винкельмана существуетъ въ двухъ различныхъ обработкахъ. Первое изданіе появилось въ Дрезденѣ въ 1764 году, послѣ того, какъ у него появился и созрѣлъ этотъ планъ во время первыхъ годовъ его пребыванія въ Римѣ. Въ 1766 году онъ прибавилъ къ этому изданію примѣчанія къ исторіи искусства, содержація главнымъ образомъ археологическій матерьялъ. Надъ вторымъ изданіемъ онъ работалъ до самой смерти и приготовилъ для него множество прибавленій, поясненій и измѣненій. По его смерти, заботу объ этомъ изданіи взяла на себя вѣнская академія; но истинный характеръ сочиненія Винкельмана, имѣющій для насъ гораздо большее значеніе, чѣмъ исправленіе отдѣльныхъ ошибокъ, сильно пострадалъ въ этой переработкѣ. Кромѣ того, дополненія содержатъ въ себѣ исключительно спеціально-научный матерьялъ по отношенію ко вновь открытымъ памятникамъ.

Поэтому здѣсь появляется Винкельманова «Исторія» въ дрезденскомъ изданіи 1764 года. Въ этомъ видѣ сочиненіе произвело эпоху въ великомъ литературномъ движеніи прошлаго столѣтія. Оно послужило путеводной звѣздой для Лессинга, Гете и другихъ великихъ умовъ того времени въ дѣлѣ познанія классическаго искусства. Да и само по себѣ, по поразительной красотѣ слога, оно должно быть причислено къ благороднѣйшимъ созданіямъ классической литературы.

Предисловіе.

Исторія искусства древности, которую я предпринялъ написать, не есть только простой пересказъ хронологическаго его послѣдованія и измѣненій. Я понимаю слово «исторія» въ болѣе обширномъ значеніи, имѣющемся и въ греческомъ языкѣ, и намѣренъ представить здѣсь опытъ научной системы. Это я постарался выполнить въ первой части, въ статьѣ объ искусствѣ древнихъ народовъ, каждаго порознь, но главнымъ образомъ въ обзорѣннѣ греческаго искусства. Вторая часть содержитъ исторію искусства въ болѣе узкомъ смыслѣ и состоитъ въ обзорѣннѣ внѣшнихъ обстоятельствъ искусства грековъ и римлянъ. Главною и конечною цѣлью, какъ первой, такъ и второй части, служатъ сами художества, а не исторія художниковъ, которой здѣсь искать не слѣдуетъ и которая собрана другими, въ другомъ мѣстѣ. Зато напротивъ, какъ въ первой, такъ и во второй части, тщательно указаны тѣ памятники искусства, которые сколько нибудь могутъ послужить для общаго пониманія вопроса.

Исторія искусства должна учить о его происхожденіи, развитіи, измѣненіяхъ и упадкѣ, а также о стиляхъ различныхъ народовъ, эпохъ и художниковъ; все это должно по возможности доказать и подтвердить памятниками древности, сохранившимися до нашего времени.

Въ печати не разъ появлялись сочиненія подъ тѣмъ же названіемъ, но въ нихъ отводится искусству наименьшее мѣсто; издатели этихъ книгъ сами знакомы съ нимъ мало и намъ даютъ лишь то, что вычитали или слыхали. Ни одинъ писатель не проникаетъ въ самую сущность искусства; говоря о самомъ искусствѣ, писатели эти отдѣлываются общими похвалами, основанными на невѣрныхъ началахъ, а если приходится имъ коснуться древностей, то они пользуются случаемъ, чтобы похвастаться своею ученостію. Къ такому роду сочиненій принадлежитъ исторія искусства Монье, исторія древней живописи Дюрана, представляющая переводъ и поясненіе послѣднихъ книгъ Плинія, и сочиненія о старинной живописи Турнбулла. Цицеронъ говоритъ, что Аратъ, не зная астрономіи, написалъ объ ней знаменитое стихотвореніе: не думаю, чтобы этотъ грекъ могъ сказать что-нибудь достойное вниманія объ искусствѣ, если-бы онъ не зналъ его.

Напрасно стали бы мы искать точныхъ свѣдѣній о художествахъ въ тѣхъ большихъ и дорогихъ сочиненіяхъ, въ которыхъ описаны старинныя статуи, сохранившіяся до нашего времени. Описывая

статую, надо доказать, почему она прекрасна, и представить особенности ея стиля: это значитъ, что прежде, чѣмъ произнести полный приговоръ о произведеніи искусства, слѣдуетъ коснуться законовъ самого искусства. А гдѣ объяснено, въ чемъ заключается красота статуи? Какой писатель разсматривалъ ее глазами мудраго художника? Все, что въ наше время написано по этому поводу, не лучше «Статуй» Каллистрата, тощій софистъ этотъ могъ и еще больше представить описаній статуй, имъ никогда не видѣнныхъ, а наши познанія отъ этого не стали бы больше и яснѣе; напротивъ, они затемнились бы и великое показалось бы намъ малымъ и ничтожнымъ.

Греческая или римская работа распознается этими критиками по одеждамъ фигуръ⁽¹⁾: такъ напр. плащъ, застегнутый на лѣвомъ плечѣ, долженъ доказывать, что статуя греческой работы! Дошли, наконецъ, до того, что стали доискиваться происхожденія художника, создавшаго конную статую Марка Аврелія, по челкѣ его лошади въ ней нашли сходство съ совою и увидали въ этомъ указаніе на Аѣины⁽²⁾. Какъ только хорошая статуя одѣта не какъ сенаторъ, значитъ, она греческаго происхожденія, хотя мы имѣемъ нѣсколько статуй сенаторовъ, принадлежащихъ рѣзцу извѣстныхъ греческихъ художниковъ. Одна группа въ виллѣ Боргезе носитъ названіе Коріолана и его матери; это только предположеніе, изъ котораго однако выводятъ заключенія, что статуя относится ко времени республики⁽³⁾, и только потому находятъ ее хуже, чѣмъ она есть на самомъ дѣлѣ. Другой статуѣ въ той же виллѣ дано названіе Цыганки, и на этомъ основаніи въ ея головѣ⁽⁴⁾ усматриваютъ признаки египетскаго стиля, а между тѣмъ есть такая же статуя изъ бронзы работы Бернини. Это все равно, что судить о зодчествѣ по одной постройкѣ. Также неосновательно, и бездоказательно дю-Босъ⁽⁶⁾ усматриваетъ коварную усмѣшку на лицѣ мнимаго Памиріуса съ матерью въ виллѣ Людовичи⁽⁵⁾; улыбки тамъ нѣтъ и слѣда, да и статуя изображаетъ скорѣе Федру и Ипполита, лицо котораго выражаетъ ужасъ по поводу преступнаго признанія мачихи.

Разсуждая о достоинствахъ статуи, мало сказать, что такая-то изъ нихъ лучшая, какъ это необдуманно дѣлаетъ Бернини⁽⁷⁾, признающій статую Паскуина за лучшую изъ всѣхъ древнихъ, а надо привести свои доказательства, а то и о Мета Суданте, стоящей передъ Колизеемъ, можно сказать, что это образецъ старинной архитектуры.

Одинъ смѣло называетъ художника по одной только буквѣ⁽⁸⁾, другой обходитъ молчаніемъ имена, находящіяся на самыхъ статуяхъ, напр. на этомъ Папириусѣ, или лучше сказать Ипполитѣ, и выдаетъ за статую древности — Марса Джіованни Болонья въ виллѣ Медичи⁽⁹⁾; а это повело къ другимъ ошибкамъ⁽¹⁰⁾. Еще другой, описывая, вмѣсто хорошей, старинную, но плохую статую мнимаго Нарциса во дворцѣ Барберини⁽¹¹⁾, рассказываетъ намъ басни о послѣднемъ, а издатель сочиненія о трехъ капитолійскихъ статуяхъ, представляющихъ Римъ и двухъ варварскихъ царей, даетъ намъ совсѣмъ неожиданно исторію Нумидіи⁽¹²⁾: въ такихъ случаяхъ греки говорили: что «Левконъ тащитъ одно, а его оселъ другое».

Изъ описаній другихъ древностей, находящихся въ римскихъ виллахъ и музеяхъ, можно такъ же мало почерпнуть свѣдѣній объ искусствѣ; они болѣе затемняютъ, чѣмъ научаютъ. Двѣ статуи Герсильи, жены Ромула, и одна Фидіевой Венеры у Пинароли⁽¹³⁾, по каталогамъ музеевъ Пемброка и Полиньяка, суть копіи съ натуры — Лукреціи и Цезаря. Между статуями графа Пемброка, находящимися въ Вильтонѣ въ Англіи, четыре относятся къ работѣ греческаго художника Клемена. Удивляешься легковѣрію и смѣлости людей, когда слышишь, какъ доказываютъ⁽¹⁴⁾, что конная статуя Марка Курція сдѣлана будто бы скульпторомъ, котораго Полибій (какъ я полагаю, предводитель ахейскаго союза и историкъ) взялъ съ собою изъ Коринѳа въ Римъ. не лучше ли было бы сказать, что онъ послалъ его прямо въ Вильтонъ?

Ричардсонъ описалъ римскіе дворцы и виллы, а также статуи, въ нихъ находящіяся, какъ будто онъ ихъ видѣлъ во снѣ. въ слѣдствіе слишкомъ короткаго пребыванія въ Римѣ, многихъ статуй онъ не видѣлъ совсѣмъ, другія, по собственнымъ его словамъ, только одинъ разъ, и, не смотря на всѣ его ошибки и неточности, все же его книга лучшая изъ всѣхъ въ этомъ родѣ, только не слѣдуетъ слишкомъ ему довѣряться, когда онъ разсматриваетъ новыя фрески Гвидо, какъ старинную живопись⁽¹⁵⁾. Точно также не слѣдуетъ придавать никакого значенія описаніямъ римскихъ художественныхъ произведеній въ Путешествіяхъ Рейслера. онъ выписалъ ихъ изъ ничтожнѣйшихъ сочиненій Манилли, тщательно написалъ большую книгу о виллѣ Боргезе и не упомянулъ въ ней трехъ замѣчательныхъ произведеній: первое представляетъ прибытіе царицы амазонокъ Пентезиліи въ Трою къ Пріаму, которому она предлагаетъ свои услуги; второе Гебу, на колѣняхъ умоляющую о прощеніи Юпитера, замѣнившего ее Ганимедомъ,

и, наконецъ, третье изображаетъ прекрасный жертвенникъ, на которомъ Юпитеръ ѣдетъ на центаврѣ. Этотъ жертвенникъ стоитъ въ подвалѣ дворца и никѣмъ еще не описанъ (¹⁶).

Монфоконъ написалъ свою книгу вдали отъ сокровищъ древняго искусства и судилъ о нихъ по наслышкѣ, да по рисункамъ и гравюрамъ, отчего у него не мало промаховъ. И онъ (¹⁷), и Маффеи (¹⁸), оба приписываютъ Поликлету статуи Геркулеса и Антея изъ дворца Питти во Флоренціи, между тѣмъ какъ эта группа весьма низкаго достоинства и на половину додѣлана въ наше время. Черный мраморный «Сонъ» виллы Боргезе, работы Альгарди, онъ выдаетъ за древность (¹⁹), а такая же ваза работы Сильвіо Пелетри, стоящая рядомъ съ этой статуей и такъ же помѣщенная на гравюрѣ (²⁰), есть по его мнѣнію сосудъ съ снотворными соками. А какъ много замѣчательныхъ вещей не упомянуто имъ вовсе! Онъ говоритъ (²¹), что никогда не видѣлъ мраморнаго Геркулеса съ рогомъ изобилія въ рукахъ въ виллѣ Людовичи есть такая статуя въ натуральную величину съ рогомъ, — вѣроятно, древнимъ. Съ такимъ же атрибутомъ изображенъ Геркулесъ на одной разбитой гробовой урнѣ (²²), между недавно проданными обломками древностей дворца Барберини.

Здѣсь я напому, какъ другой французъ, который имѣлъ смѣлость утверждать, что Гроцій не понялъ семидесяти толковниковъ, безапелляціонно заявляетъ (²³), что два генія на старинныхъ урнахъ не могутъ изображать сонъ и смерть, а между тѣмъ на дворѣ налацо Альбани (²⁴) открыто выставленъ жертвенникъ, на которомъ они изображены явно въ значеніи сна и смерти, и съ надлежащей старинной надписью. Другой изъ его соотечественниковъ обличаетъ во лжи Плинія Младшаго въ описаніи его виллы (²⁵); правдивость послѣдняго доказывается развалинами.

Нѣкоторыя ошибки писателей о древностяхъ какъ бы застрахованы теперь отъ опроверженія, въ силу своей древности и того успѣха, который онѣ имѣли. Круглое мраморное произведеніе, находящееся въ виллѣ Джустиніани, которому различными добавленіями придали форму вазы съ рельефнымъ изображеніемъ вакханаліи, появилось въ оттискахъ во многихъ книгахъ и послужило ко многимъ толкованіямъ. Общество впервые съ нимъ ознакомилъ Спонъ (²⁶). По ящерицѣ, взлѣзающей на дерево, работу эту приписали рѣзцу Савра (²⁷), который вмѣстѣ съ Батрахомъ построилъ портикъ Метелла; между тѣмъ это произведеніе новое. Въ новѣйшему же времени, въ глазахъ всѣхъ

знатоковъ и людей со вкусомъ, должна принадлежать и та ваза, о которой Спонъ написалъ даже отдѣльное сочиненіе⁽²⁸⁾.

Большая часть ошибокъ ученыхъ въ опредѣленіи древности происходитъ отъ неумѣнія указать позднѣйшія добавленія, или отличить ихъ отъ настоящихъ древностей. О такихъ промахахъ можно было бы написать цѣлую книгу, ибо въ этихъ случаяхъ ошибались ученѣйшіе антикваріи. По одному произведенію палацо Маттеи, изображающему охоту императора Галліена⁽²⁹⁾, Фибрети хочетъ доказать, что въ тѣ времена ковали лошадей такъ же, какъ и теперь⁽³⁰⁾ онъ не зналъ, что нога лошади придѣлана позже неопытнымъ скульптуромъ. Часто дѣлались очень смѣшныя заключенія на основаніи такихъ дополненій. Монфоконъ напр. выводитъ правила⁽³¹⁾ конныхъ ристалищъ по совершенно новому свертку или посоху, который вложенъ въ руки Кастора или Поллукса въ виллѣ Боргезе; въ подобномъ же сверткѣ въ рукахъ Меркурія онъ усматриваетъ какую то необъяснимую аллегорію. Точно также и Тристанъ на знаменитомъ агатѣ въ St. Denis ручку щита въ рукахъ мнимаго Германика принялъ за какой то символъ мира⁽³²⁾. Все равно, какъ если бы сказать, что св. Михаилъ крестилъ Цереру⁽³³⁾. Wright⁽³⁴⁾ считаетъ древностью совершенно новую скрипку, вложенную въ руки Аполлона виллы Негрони, и ссылается при этомъ на другую новую скрипку на маленькой бронзовой фигуркѣ во Флоренціи, на которую указываетъ Аддисонъ⁽³⁵⁾. Онъ думаетъ этимъ защитить Рафаэля, потому что, по его мнѣнію, этотъ знаменитый художникъ заимствовалъ отъ вышеупомянутой статуи форму скрипки, вложенную имъ въ руки ватиканскаго Аполлона на Парнасѣ. Статуя эта была подновлена и пополнена Бернини, лѣтъ полтора ста спустя. Съ такимъ же основаніемъ можно было бы привести въ примѣръ Орфея⁽³⁶⁾ со скрипкой въ рукахъ. Указывали также⁽³⁷⁾ на скрипку маленькой фигурки, находящейся на старинныхъ разрисованныхъ сводахъ храма Бахуса въ Римѣ, но когда Сантесъ Бартоли, нарисовавшій ее, убѣдился въ своей ошибкѣ, то уничтожилъ инструментъ на мѣдной доскѣ, какъ это я вижу изъ оттиска послѣдней гравюры, прибавленной имъ къ раскрашеннымъ рисункамъ старинныхъ картинъ въ музеѣ кардинала Ал. Альбани. По толкованіямъ одного изъ римскихъ поэтовъ⁽³⁸⁾, старинный художникъ хотѣлъ обозначить стремленіе къ неограниченной власти, придавъ шаръ въ руки Капитолійскаго Цезаря⁽³⁹⁾: но онъ не замѣтилъ, что обѣ руки придѣланы къ статуѣ позднѣе. Спенсъ не останавливался бы такъ долго на скипетрѣ

Юпитера⁽⁴⁰⁾, если бы онъ зналъ, что рука, а, значить, и посохъ, принадлежать новому времени.

Всѣ позднѣйшія добавленія слѣдовало бы указывать на гравюрахъ, или въ ихъ объясненіяхъ напр. голова Ганимеда Флорентійской галлерей должна производить дурное впечатлѣніе на гравюрѣ⁽⁴¹⁾; но она еще хуже на оригиналѣ. А какъ много другихъ старинныхъ статуй съ вновь приставленными головами, и никто не признаетъ ихъ новыми! Такова напр. голова Аполлона въ лавровомъ вѣнкѣ, о которой Гори толкуетъ, какъ о чемъ-то особенномъ⁽⁴²⁾. Новыя головы приставлены Нарцису, такъ называемому Фригійскому жрецу, сидящей Матронѣ, Венерѣ Genetrix⁽⁴³⁾; головы Діаны, Бахуса съ Сатиромъ у ногъ, и другого Бахуса, съ виноградной вѣткой въ высоко поднятой рукѣ, отвратительно дурны⁽⁴⁴⁾. Большая часть статуй шведской королевы Христины, стоящихъ въ Ст. Иль-де-Фонсѣ въ Испаніи, также съ новыми головами, а восемь музъ такъ и съ новыми руками.

Многія ошибки писателей происходятъ также отъ невѣрныхъ рисунковъ, какъ напр. въ поясненіяхъ къ Гомеру Купера. Рисовальщикъ принимаетъ Трагедію за мужскую фигуру и не замѣчаетъ котурновъ, очень ясно обозначенныхъ на мраморѣ. Далѣе, Музѣ, стоящей въ пещерѣ, вмѣсто плектрума, вручена свернутая рукопись. Изъ священнаго треножника толкователь дѣлаетъ египетскій Т, а на плащѣ фигуры, стоящей передъ треножникомъ, онъ обнаруживаетъ три зуба, чего на самомъ дѣлѣ тамъ совсѣмъ не имѣется.

Поэтому трудно и даже почти невозможно написать что-нибудь основательное о древнемъ искусствѣ и о неизвѣстныхъ древностяхъ внѣ Рима, для этого даже недостаточно и двухлѣтняго пребыванія, какъ я убѣдился на себѣ. Не надо удивляться, если услышишь, что кто-нибудь⁽⁴⁵⁾ не могъ открыть въ Италіи ни одной неизвѣстной еще надписи. Это вѣрно, и онѣ всѣ, особенно находящіяся на открытыхъ мѣстахъ, не ускользнули отъ вниманія ученыхъ; но у кого есть время и возможность, тотъ найдетъ еще много неизвѣстныхъ надписей. Тѣ, которыя я привелъ въ этомъ сочиненіи и въ описаніи камней музея Штосса, принадлежать именно къ этому роду, ихъ надо умѣть искать и много труда надо путешественнику, чтобы найти ихъ.

Въ этой исторіи искусства я старался открыть истину. Только имѣя полную возможность и удобства для изслѣдованія на досугъ произведеній стариннаго искусства и нечего не жалѣя для достиженія необходимыхъ свѣдѣній, я позволилъ себѣ взяться за это сочиненіе. Любовь

къ искусству была уже съ юныхъ лѣтъ моею величайшею склонностью не смотря на то, что обстоятельства моей жизни и воспитаніе отвлекали меня въ совершенно противоположную сторону, внутреннее мое призваніе не измѣнялось ни на іоту. Все, приведенное мною здѣсь какъ доказательство, я много разъ видѣлъ и изучалъ, какъ картины и статуи, такъ и оттиски на камняхъ и медаляхъ. Но чтобы придти на помощь воображенію читателя, я привелъ изъ книгъ и тѣ гравюры камней и монетъ, которыя сдѣланы порядочно.

Не надо удивляться, если я не упомянулъ здѣсь нѣкоторыхъ произведеній стариннаго искусства, сдѣлавшихся извѣстными благодаря имени художниковъ, или по какимъ-нибудь другимъ причинамъ. Тѣ, которыя я обошелъ молчаніемъ, не могутъ послужить для обозначенія стиля и эпохи, или не находятся болѣе въ Римѣ, или же наконецъ совершенно уничтожены. Это несчастіе постигло въ послѣднее время много прекрасныхъ вещей, что я и замѣтилъ въ различныхъ мѣстахъ. Я описалъ бы, еслибы онъ не былъ утерянъ, обломокъ статуи, извѣстной подъ именемъ Аполлонія, сына Нестора изъ Аѳинъ⁽⁴⁶⁾ и находившейся прежде въ палаццо Массими. Картина богини Ромы (не та, что во дворцѣ Барберини), о которой говоритъ Спонъ⁽⁴⁷⁾, тоже больше не въ Римѣ. Нимфеумъ, описанный Гольштейномъ⁽⁴⁸⁾, какъ говорятъ, испорченъ по небрежности и больше не показывается. Прославленное произведеніе, на которомъ живописецъ рисуетъ портретъ Варрона и которое принадлежало извѣстному Чампини⁽⁴⁹⁾, тоже исчезло изъ Рима, объ немъ нѣтъ ни малѣйшихъ свѣдѣній. Герма съ головы Спевзиппа⁽⁵⁰⁾, голова Ксенократа⁽⁵¹⁾ и много другихъ, съ именемъ лица или художника, имѣли ту же участь. Нельзя безъ жалости читать извѣстій о многихъ памятникахъ искусства въ Римѣ или въ другихъ мѣстахъ, уничтоженныхъ во времена нашихъ отцовъ, о нѣкоторыхъ не осталось ни малѣйшихъ свѣдѣній. Я вспоминаю теперь объ одномъ не напечатанномъ письмѣ знаменитаго Пейресе къ командору дель-Поццо, гдѣ говорится о многихъ статуяхъ въ баняхъ Поцуоло близъ Неаполя, стоявшихъ еще тамъ во времена папы Павла III и изображавшихъ людей, одержимыхъ различными болѣзнями, исцѣленныхъ въ этихъ баняхъ, — вотъ единственное извѣстіе, которое я могъ найти объ нихъ. Кто повѣритъ, что въ наше время могутъ воспользоваться паденіемъ статуи, голова которой уцѣлѣла, чтобы сдѣлать изъ одной фигуры двѣ, а между тѣмъ это случилось въ Пармѣ въ тотъ самый годъ, когда я пишу объ этомъ, при паденіи колоссаль-

ной статуи Юпитера, прекрасная голова котораго выставлена въ академіи художествъ того же города; а двѣ новыя статуи, изваянныя изъ упавшей, и можно себѣ представить какъ, стоятъ въ герцогскомъ саду. Головы же приставили носъ самымъ безобразнымъ образомъ, и новый скульпторъ счелъ нужнымъ сдѣлать кой-какія поправки въ изображеніи щекъ и бороды. То, что ему показалось лишнимъ, онъ уничтожилъ совсѣмъ. Всѣмъ также извѣстно, что уже во время моего пребыванія въ Римѣ множество замѣчательныхъ вещей увезено въ Англію, и тамъ, говоря словами Плинія, отправлены въ ссылку въ отдаленныя помѣстья.

Такъ какъ главной задачей этой исторіи поставлено греческое искусство, то во главѣ о немъ мнѣ пришлось помѣстить особенно много подробностей. Я могъ бы сказать еще болѣе, если бы писалъ по гречески, а не на одномъ изъ новыхъ языковъ, налагающихъ на меня невольно нѣкоторую предосторожность. Благодаря этому, очень неохотно, но мнѣ пришлось выпустить разговоръ о красотѣ, въ родѣ Платонова Федра, который могъ между тѣмъ послужить для теоретическихъ разысканій о послѣдней *).

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ я взялъ на себя смѣлость провозгласить такія мысли, которыя могутъ показаться недостаточно доказанными: но можетъ быть онѣ послужатъ другимъ, работающимъ въ эти области, и помогутъ имъ идти далѣе. А какъ часто такія гипотезы въ послѣдствіи оказывались истиной! Предположенія, но такія, которыя хоть одной нитью привязаны къ твердой почвѣ, не могутъ быть изъяты изъ такого рода сочиненій, точно также, какъ нельзя исключить значеніе гипотезы въ естественныхъ наукахъ. Безъ нихъ нельзя обойтись, какъ безъ лѣсовъ при постройкахъ зданій, особенно если, по недостатку свѣдѣній о древнемъ искусствѣ, не хочешь перескакивать черезъ крупныя пробѣлы. Между моими основаніями о вещахъ, не столь ясныхъ, какъ солнце, такія гипотезы, взятые отдѣльно, будутъ только вѣроятностями; взятые же вмѣстѣ и въ общей ихъ связи, они дѣлаются доказательствами.

Въ примѣчаніяхъ мною приведены древне-греческіе исторіи, по большей части въ изданіяхъ Роберта и Гейнриха Стефануса; книги эти не раздѣлены по главамъ, и потому я указывалъ строку каждой страницы.

*) Здѣсь выпущена замѣтка о гравюрахъ, приведенныхъ Винкельманомъ, но не появившихся въ этомъ изданіи. Прим. перев.

Въ совершеніи этого труда большое участіе принималъ г-нъ Франкъ, мой почтенный и ученый другъ и заслуженный смотритель знаменитой и великолѣпной Бюнауской библіотеки. Я считаю себя обязаннымъ открыто заявить ему свою глубокую благодарность; его доброе сердце не могло дать мнѣ лучшаго доказательства нашей дружбы, возникнувшей во время нашего долгаго взаимнаго уединенія.

Такъ какъ благодарность всегда похвальна и никогда не излишня, то я не могу не выразить ее снова моимъ уважаемымъ друзьямъ г-мъ Фюсли въ Цюрихѣ и Виллю въ Парижѣ. Они имѣютъ полное право приписать себѣ все то, что обнародовано мною о геркуланскихъ открытіяхъ, ибо они своей великодушной помощью дали мнѣ возможность совершить мое первое путешествіе въ тѣ мѣста и сдѣлали это, не зная меня, по свободному влеченію, изъ любви къ искусству и для расширенія нашихъ познаній. Такіе люди за одинъ этотъ поступокъ достойны вѣчной памяти, которую они себѣ обезпечили своими заслугами.

Тутъ же долженъ я сообщить публикѣ о своемъ новомъ трудѣ, написанномъ по итальянски и изданномъ на мой собственный счетъ; сочиненіе это должно появиться будущей весною въ Римѣ. Въ немъ дѣлаются поясненія на неизвѣстные до сихъ поръ памятники древности, особенно на замѣчательныя работы изъ мрамора; многія изъ нихъ объяснить было трудно, другія же выдавались знатоками за необъяснимую загадку, или же были объяснены вполне ошибочно. Благодаря этимъ памятникамъ, область искусства будетъ очень расширена; въ нихъ являются на свѣтъ совсѣмъ неизвѣстныя понятія и картины, не сохранившіяся въ преданіяхъ древнихъ; многія сочиненія, прежде мѣстами непонятныя, объясняются и освѣщаются теперь только съ помощью этихъ произведеній.

Мое сочиненіе состоитъ изъ болѣе чѣмъ 200 оттисковъ на мѣди, исполненныхъ лучшимъ гравёромъ Рима, Юг. Казанова, живописцемъ его королевскаго величества короля Польши. Нѣтъ ни одного собранія рисунковъ древностей, которое могло бы похвалиться такою точностью, вкусомъ и знаніемъ антиковъ. Я ничего не пожалѣлъ для его украшенія и всѣ заглавныя буквы вырѣзаны на мѣди.

Эту исторію искусства я посвящая искусству и времени, а также моему другу Антону Рафаэлю Менгсу

Римъ, въ іюль 1763 года.

Примѣчанія къ предисловію.

1. Fabret. Inscr. p. 400. n. 293.
2. Pinaroli Rom. ant. mod. P. I. p. 106. Spectat. vol. 3.
3. Ficoroni Rom. ant. p. 20.
4. Maffei stat. ant. № 79.
5. Ibid. № 63.
6. Reff. sur la Poesie. T. I p. 372.
7. Baldinuc. Vit. di Bern. p. 72. Bern. Vit. del med. p. 13.
8. Caprac. Antiq. Campan. p. 10.
9. Maffei stat. ant. n. 30.
10. Montfauc. Diar. Ital. p. 222.
11. Tetii Aedes Barber. p. 185.
12. Braschius de trib. stat. c. 13. p. 125.
13. Rom. ant. mod. T. 2 p. 316 p. 378 T. 3. p. 74.
14. pl. 15. Curtius Bassorilievo. The sculptor brought to Rome by Polybius from Corinth.
15. Trait. de Peint. T. 2. p. 275.
16. Conf. Winkelm. Préf. à la descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch, p. 15.
17. Stat. ant. n. 43.
18. Antiq. expl. T. I p. 361. Supplem. T. I p. 215.
19. Antiq. exp. T. I p. 365.
20. Montelat. Vil. Borgh p. 294.
21. Antiq. exp.
22. Conf. Winck. Descr. des. pier. gr. etc. p. 273.
23. Explic. des. monum. qui out rapport à la relig. p. 36.
24. Conf. Spanh. Obs. in Callim Hymn. in Del. p. 459.
25. Conf. Lancis Animadv. in Vil. Plin. p. 22.
26. Miscell. ant. p. 28.
27. Stosch. préf. Pier. gr. p. 8.
28. Discours sur une pièce anto du Cab. de lac. Spon.
29. Bartoli Admirand. ant. Tabl. 24.
30. Fabret. de Column. Traj. c. 7 p. 225. Conf. Montfauc. Antiqu. explic. T. 4. p. 79.
31. Idem. Antiqu. expl. T. I p. 297.
32. Comment. hist. T. I p. 106.
33. Cm. Hist de l'Acad. des Insc. T. 3. p. 300.
34. Observ. made in Travels. through Irance Ital. p. 265.
35. Remarks, p. 241.
36. Maffei Gemme, T. 4. p. 96.
37. Ciampini vet. Monum. T. 2. tab. 1. p. 2.

38. Maffei Stat. ant. tav. 15.
39. Concorso dell'Acád. di St. Luca, a. 1738.
40. Polymet. Dial. 6. p. 46, not. 3.
41. Mus. florent. T. 3 tav. 10.
42. Ibid. alla tav. 10.
43. Ibid. tav. 71. 80. 88. 33.
44. Ibid. tav. 19, 47. 50.
45. Chamillart Lettre 18 p. 101.
46. Spon. Miscel. ant. p. 122. Dati Vite de Pittori, p. 118.
47. Recherch. d'Antiq. Diss. 13. p. 195.
48. Vet. pict. Nymph. referens, Rom 1675, fol.
49. In fronte alle Pitture ant. di Bartoli.
50. Fulv. Ursin. Imag. 137. conf. Montfauc. Palaeogr. Gr. L. 2. c. 6. p. 153.
51. Spon. Miscel. ant. p. 136.



ЧАСТЬ 1^я.


Исслѣдованіе искусства по его сущности.

ГЛАВА 1-я.

О происхожденіи искусства и причинахъ различія его у народовъ.

Отдѣлъ 1-й.

I. Общее понятіе.

скусства, находящіяся въ зависимости отъ рисованія, начались, какъ и всѣ изобрѣтенія, въ силу необходимости; затѣмъ слѣдовала красота и наконецъ уже излишество вотъ три главнѣйшія ступени искусства.

Изъ древнѣйшихъ преданій намъ извѣстно, что первоначально изображали человѣка такъ, какъ онъ есть, а не такъ, какъ онъ намъ кажется его абрисъ, а не его видъ. Отъ простого контура фигуры перешли къ изученію соотношеній, — что научило правильности, а это, въ свою очередь, возвысило искусство до величавости, а затѣмъ, постепенно у грековъ, и до высшей красоты. Когда научились собирать всѣ части прекраснаго въ одно цѣлое и стали изошряться въ его изукрашиваніи, то впали въ излишества, въ слѣдствіе которыхъ искусство потеряло свою величавость и наконецъ пришло въ совершенный упадокъ.

Вотъ въ немногихъ словахъ общій планъ хода исторіи искусства. Въ этой главѣ сначала будутъ даны общія свѣдѣнія о первоначальныхъ формахъ искусства, затѣмъ о различныхъ матерьялахъ, послужившихъ для скульптурныхъ работъ, и наконецъ, въ третьихъ, о вліяніи неба на искусство.

II. Начало искусства со скульптуры.

Искусство началось съ самыхъ простыхъ формъ, и именно съ скульптуры: ибо даже дитя можетъ придать мягкой массѣ извѣстный

образъ, хотя еще не можетъ нарисовать его на поверхности; для перваго довольно имѣть общее представленіе о предметѣ, для рисованія же требуется много другихъ познаній. Зато живопись сдѣлалась въ послѣдствіи для скульптуры изукрашивающимъ элементомъ.

III. Общность происхожденія искусства у различныхъ народовъ.

Искусство, повидимому, возникло совершенно одинаковымъ образомъ у всѣхъ народовъ, его практиковавшихъ, и нѣтъ достаточно оснований приписывать ему особое отечество: ибо каждый народъ нашелъ въ себѣ смена его необходимости. Но время изобрѣтенія искусства различно, смотря по росту народовъ, и потому ранѣе или позднѣе было введено у нихъ богослуженіе, такъ что халдеи или египтяне изобразили чувственно свои воображаемыя высшія силы ранѣе, чѣмъ греки. Вообще, и другія всѣ искусства и изобрѣтенія, какъ напр. пурпурная краска, сначала были извѣстны у восточныхъ народовъ. Свѣдѣнія Св. Писанія о дѣланныхъ изображеніяхъ¹ гораздо древнѣе, чѣмъ все, что мы знаемъ о грекахъ. Всѣ такія изображенія, какъ деревянныя, такъ и литыя, имѣютъ въ еврейскомъ языкѣ каждое свое наименованіе²; извѣстно также, что первыя современемъ были вызолочены или выложены листовымъ золотомъ³. Тѣ же, которые говорятъ о заимствованіи обычаевъ и искусствъ одного народа отъ другого, дѣлаютъ ту ошибку, что судятъ по частностямъ, сходнымъ у различныхъ народовъ, и дѣлаютъ изъ этого общій выводъ, такъ напр. Діонисій⁴, судя только по опоясыванію на статуяхъ атлетовъ у грековъ и римлянъ, дѣлаетъ заключеніе, что одни произошли отъ другихъ.

IV. Древность египетскаго искусства.

Въ Египтѣ процвѣтали искусства уже съ древнѣйшихъ временъ. Уже при Сезострисѣ⁵, жившемъ за 400 лѣтъ до троянской войны, были сдѣланы самыя большіе обелиски, находящіеся теперь въ Римѣ, а также были окончены огромнѣйшія постройки въ Фивахъ, въ то время, когда надъ греческимъ искусствомъ носился еще мракъ и темнота.

V. Позднѣйшее, но первоначальное искусство грековъ. Камни и столбы — первыя изображенія.

Начало греческаго искусства было положено хотя позднѣе восточныхъ народовъ, но съ такою простотою, что повидимому, и какъ греки

сами о томъ повѣствуютъ, сѣмена его не могли быть заимствованы ни у какого другого народа, а были изобрѣтены ими самими. Ибо 30 божествъ были явственно почитаемы, когда имъ не умѣли еще придать человѣческаго образа, а довольствовались обозначеніемъ ихъ необработаннымъ чурбаномъ или четырехъ-угольнымъ камнемъ, подобно арабамъ⁶ и жителямъ береговъ Амазонки⁷ Такъ были изображены⁸ Тесписская Юнона и Икарская Діана. Діана⁹ Патроа, Коринскій Юпитеръ, а также¹⁰ древнѣйшая Венера въ Пафосѣ — суть ничто иное, какъ особаго рода столбы. Бахусу поклонялись также подъ видомъ столба¹¹, и даже Еротъ¹² и Грація¹³ изображались просто въ видѣ камней. Оттого-то даже въ лучшія времена¹⁴ у грековъ слово столбъ (στήλην) означало также статую. У спартанцевъ Касторъ и Поллуксъ изображались¹⁵ двумя параллельными полѣнами, которыя соединялись двумя поперечными; и это древнѣйшее ихъ изображеніе¹⁶ обозначается знакомъ II, до сихъ поръ сохранившимся для обозначенія близнецовъ Зодіака.

VI. Развѣтіе изображеній посредствомъ добавленія головы.

Къ вышеупомянутымъ камнямъ со временемъ стали придѣлывать головы; между многими другими здѣсь можно упомянуть Нептуна въ Триколонѣ¹⁷ и Юпитера въ Тегеѣ¹⁸, оба въ Аркадіи; ибо въ этой странѣ, болѣе чѣмъ гдѣ либо въ другихъ мѣстахъ Греціи¹⁹, сохранились первоначальные образы искусства. Такимъ-то образомъ проявляется въ первыхъ изображеніяхъ грековъ первоначальное изобрѣтеніе и обозначеніе фигуры. И Св. Писаніе указываетъ на языческихъ идоловъ²⁰, для изображенія которыхъ отъ человѣческаго образа взята была только одна голова. Четырехъ-угольные камни у грековъ, какъ извѣстно, назывались гермами, что значитъ «большіе камни²¹», названіе, навсегда удержавшееся у греческихъ художниковъ²²

VII. Обозначеніемъ пола.

Отъ этого первоначальнаго наброска и начертанія фигуры, по указаніямъ писателей и по уцѣлѣвшимъ памятникамъ, мы можемъ прослѣдить и за дальнѣйшимъ ихъ образованіемъ. На этихъ камняхъ съ головами замѣтно по срединѣ указаніе на различіе пола, о которомъ трудно судить по безформеннымъ лицамъ. Если сказано, что въ живописи Евмаръ Аѳинскій²³ первый указалъ на различіе пола, то подъ этимъ надо понимать образованіе юношескаго выраженія лица. Худож-

никъ этотъ жилъ до временъ Ромула, вскорѣ послѣ возстановленія Олимпійскихъ игръ Ифитомъ.

VIII. Прибавленіемъ ногъ Дедаломъ.

Наконецъ, Дедалъ начинаетъ раздѣлять нижнюю часть этихъ столбовъ и придавать ей нѣкоторую форму ногъ, а такъ какъ еще не умѣли сдѣлать всей человѣческой фигуры изъ камня, то этотъ художникъ работалъ изъ дерева, и, кажется, по его имени первыя статуи были названы дедалами^{23 а)}. Нѣкоторое понятіе о произведеніяхъ этого художника даетъ намъ заключеніе скульпторовъ времени Сократа, приведенное этимъ послѣднимъ. Если-бы, говоритъ онъ, Дедалъ могъ воскреснуть и снова приняться за работу въ такомъ именно видѣ, какъ произведенія, носящія его имя, то во мнѣніи скульпторовъ онъ оказался бы очень смѣшнымъ^{23 б)}.

IX. Сходство первыхъ фигуръ у египтянъ, этрусковъ и грековъ.

Первоначальныя черты этихъ фигуръ у грековъ были просты и проведены большею частью прямыми линіями, такъ что не видно никакой разницы въ происхожденіи искусства египтянъ, грековъ и этрусковъ, — что подтверждаютъ и старинные писатели²⁴. Это же можно видѣть²⁵ на стариннѣйшей греческой фигурѣ изъ бронзы въ музеѣ Нани въ Венеціи, на пьедесталѣ которой сохранилась надпись «Поликратъ посвятилъ».

Въ этой плоской манерѣ изображенія лежитъ также основаніе сходства глазъ и головъ на греческихъ монетахъ съ египетскими фигурами; и тѣ и другія плоски и вытянуты²⁶. Первыя картины слѣдуетъ представлять себѣ какъ монограммы, какъ ихъ называетъ Епикуръ, т. е. линейныя очертанія человѣческой тѣни.

(²⁶) О подобныхъ глазахъ вѣроятно говоритъ Діодоръ Hist. 4,76 когда упоминаетъ о фигурахъ Дедала: по его мнѣнію, этотъ художникъ изобразилъ ихъ *μεροχота*, что переводчики переводятъ: *luminibus clausis*, съ закрытыми глазами. Но это невѣроятно: ибо еслибы онъ хотѣлъ сдѣлать глаза, то сдѣлалъ бы ихъ открытыми. Переводъ положительно противорѣчитъ настоящему значенію слова, которое означаетъ моргать, т. е. *nictare*, и по итальянски *sbirciare*; слѣдовало бы перевести лучше черезъ *conniventibus oculis*. *μεροχота* *χεῖλεα* у Non. Dionys. I. 4, 150 значить: «полуоткрытыя уста».

Х. Большее вѣроятіе, что скорѣ финикійское искусство сообщилось грекамъ, чѣмъ египетское.

Значить, первоначальныя линіи и формы въ искусствѣ сами привели къ образованію извѣстнаго рода фигуръ, обыкновенно называемыхъ египетскими. Да греки и не могли имѣть частой возможности научиться чему-нибудь въ области искусства у египтянъ до царя Псамметиха иностранцамъ запрещенъ былъ вѣздъ въ Египетъ, а начало греческому искусству положено до этого времени. Цѣлью же путешествій греческихъ мудрецовъ въ Египетъ было главнымъ образомъ изученіе формъ правленія этой страны²⁷. Гораздо болѣе основаній имѣеть то мнѣніе, что греки позаимствовались кое чѣмъ въ искусствѣ отъ финикіянъ, съ которыми они были въ постоянныхъ сношеніяхъ и отъ которыхъ чрезъ посредство Кадма они получили первыя буквы своей азбуки. Въ союзѣ съ финикіянами были въ древнѣйшія времена, до Кира, этруски²⁸; они были всемогущи на морѣ, что доказываетъ между прочимъ союзный флотъ, снаряженный ими противъ фокейцевъ²⁹.

ХІ. Общій обычай у упомянутыхъ трехъ народовъ пояснять фигуры надписями.

Между художниками этихъ трехъ народовъ установился одинаковый обычай пояснять свои произведенія надписями; египтяне помѣщали ихъ на пьедесталѣ или на колоннѣ, на которыхъ стоятъ фигуры, а древніе греки и этруски на самой фигурѣ. На ляшкѣ илндской статуи, изображавшей олимпійскаго побѣдителя, стояло два греческихъ стиха³⁰; тамъ же была лошадь работы какого то Діонисія изъ Аргоса, у которой на боку помѣщена надпись³¹; даже Миронъ выложилъ серебряными буквами свое имя на ляшкѣ Аполлона³². Въ пятой главѣ мнѣ придется упомянуть еще объ одной существующей мѣдной статуѣ, носящей также на ляшкѣ римскую надпись.

ХІІ. Объясненіе сходства египетскихъ и греческихъ старинныхъ фигуръ.

Древнѣйшія греческія фигуры по положенію своему походятъ на египетскія, и Страбонъ поясняетъ это словомъ, которое въ сущности³³ означаетъ «вывороченный», т. е. не прямая, неподвижная статуя, какъ это было въ древности, а стоящая въ различныхъ положеніяхъ и изображающая различныя движенія, и съ этой цѣлью

онъ приводитъ статуи: борца, по имени, Аррихіона, изъ 54 олимпіады³⁴, и еще другую изъ чернаго мрамора, такъ какъ у нихъ обоихъ руки висятъ вдоль тѣла³⁵. Но весьма вѣроятно, что такое положеніе первой статуи имѣло свое особое значеніе; да кромѣ того она была сдѣлана въ Аркадіи, гдѣ искусство не процвѣтало. Другая изображаетъ повидимому Изиду и есть одна изъ фигуръ, заказанныхъ императоромъ Адріаномъ въ подражаніе египетскимъ статуямъ, она и найдена была въ его виллѣ Тиволи. Объ этомъ будетъ говорено въ слѣдующей главѣ.

XIII. Свойство древняго стиля въ рисунокѣ.

Наука заставила этрусскихъ и греческихъ художниковъ выйти изъ прямыхъ линій первоначальной формаціи, на которыхъ остановились египтяне. Но такъ какъ наука въ искусствѣ предшествуетъ красотѣ и, основываясь на строгихъ правильныхъ законахъ, начинается съ точныхъ, выразительныхъ опредѣленій, то и первые рисунки были правильны, но угловаты, выразительны, но жестки, а подчасъ и преувеличены; совершенно подобно тому, какъ въ новѣйшее время скульптура была усовершенствована Микель Анжело. Произведенія этого стиля мы видимъ на сохранившихся величественныхъ мраморныхъ статуяхъ и на рѣзныхъ камняхъ, объ нихъ будетъ упомянуто въ своемъ мѣстѣ. Это былъ тотъ стиль, который вышеупомянутые писатели сравниваютъ съ этрусскимъ³⁶ и который повидимому сохранился въ эгинской школѣ, ибо художники этого острова, населеннаго³⁷ дорійцами, дольше всѣхъ удержали древній стиль.

Отдѣлъ 2-й.

Во второмъ отдѣлѣ этой главы будетъ говоритья о матерьялѣ, употребляемомъ при скульптурѣ. во 1-хъ, о различныхъ его видахъ, а во 2-хъ, о самомъ употребленіи его въ различныхъ работахъ. Первоначальнымъ матерьяломъ для искусства послужила глина, затѣмъ стали работать изъ дерева, потомъ изъ слоновой кости и наконецъ уже изъ камня и металла.

I. Глина — первый матерьялъ художниковъ.

Уже сами древніе языки указываютъ на то, что первымъ матерьяломъ для искусства послужила глина, ибо этимъ же словомъ обозначалась всякая работа горшечника и скульптора³⁸. Уже во времена

Павсаниі встрѣчаются еще во многихъ храмахъ изображенія божествъ, сдѣланныя изъ глины: наприм. въ Тритіи [въ Ахаіи] въ храмѣ Цереры и Прозерпины³⁹; также изъ глины была сдѣлана статуя Амфиктіона, изображающая его угощающимъ вмѣстѣ съ другими богами Бахуса статуя эта находилась въ Аѣинахъ⁴⁰ въ одномъ изъ храмовъ этого бога; тамъ же на галлерей, названной за свои глиняные сосуды и статуи «Керамикъ», стояли два глиняныя произведенія⁴¹ Тезей, бросающій Скирона въ море, и Утренняя Заря, увозящая Цефала. Глиняныя статуи раскрашивались красной краской⁴², а иногда, какъ это видно по одной старинной⁴³ головѣ изъ обожженной глины, покрывались сплошь краснымъ. Особенно это говорится о фигурахъ⁴⁴ Юпитера. напр. такой Юпитеръ стоялъ въ Фигаліи въ Аркадіи⁴⁵; также были и статуи Пана, раскрашенныя краснымъ⁴⁶ Это встрѣчается и до сихъ поръ у индѣйцевъ⁴⁷ Повидимому, оттого и Церера⁴⁸ получила названіе *φοινικώπεζα*, что значитъ «красноногая».

II. Глиняные раскрашенные сосуды.

Глина осталась и впослѣдствіи матерьяломъ художественныхъ работъ не только до, но уже и послѣ періода процвѣтанія искусства, она употреблялась отчасти для барельефовъ, отчасти для раскрашенныхъ сосудовъ. Первые употреблялись не только для фризовъ зданій, но служили также моделями художникамъ, и для полученія снимковъ они отливались въ заранѣе приготовленныя формы, что доказываютъ частые остатки одного и того же изображенія. По этимъ оттискамъ работали снова, какъ по моделямъ, что легко усматривается по нѣкоторымъ оставшимся вещамъ этого рода; издатель самъ обладаетъ нѣкоторыми изъ нихъ. Такія модели часто надѣвались на веревку и привѣшивались въ мастерскихъ художниковъ; въ нѣкоторыхъ видны и дырочки, сдѣланныя по серединѣ. Между этими моделями находятся совсѣмъ особыя изображенія: такъ, извѣстная жрица Писія представляетъ подобное произведеніе изъ обожженной глины⁴⁹ Такія модели выставались художниками публично на большихъ празднествахъ⁵⁰, даваемыхъ въ память Дедала, въ Беотіи, и въ мѣстечкахъ около Аѣинъ, особенно же въ Платей. Изъ другихъ памятниковъ, сдѣланныхъ изъ глины, до насъ сохранились этрусскіе и греческіе раскрашенные сосуды. Употребленіе глиняныхъ сосудовъ сохранилось съ древнѣйшихъ временъ⁵¹ и перешло въ обиходъ гражданской жизни отъ священныя и богослужебныхъ учрежденій. Они замѣняли фар-

форъ и служили древнимъ не для употребленія, а какъ украшеніе: ибо встрѣчаются сосуды, не имѣющіе дна.

III. Другой видъ фигуръ — изъ дерева.

Какъ строенія, такъ и статуи⁵² дѣлались сначала изъ дерева, а потомъ еще изъ камня и мрамора. Въ Египтѣ до сихъ поръ находятъ статуи, сдѣланныя изъ дерева египетской смоковницы; онѣ часто попадаютъ въ музеяхъ. Павсанія⁵³ перечисляетъ сорта дерева, изъ которыхъ вырѣзывались стариннѣйшія изображенія, и въ его время еще были въ извѣстнѣйшихъ мѣстахъ Греціи деревянныя статуи. Между прочимъ въ Мегалополѣ, въ Аркадіи, находилась такая⁵⁴ Юнона, затѣмъ Аполлонъ съ музами, а также⁵⁵ Венера и Меркурій работы Дамофона, одного изъ стариннѣйшихъ художниковъ. Пиндаръ⁵⁶ упоминаетъ еще о деревянной статуѣ Аполлона, сдѣланной изъ одного куска и находившейся въ Делосскомъ храмѣ этого бога. Особенно примѣчательны статуи Иларіи и Феба въ Оивахъ, а также лошади Кастора и Поллукса⁵⁷ изъ чернаго дерева и слоновой кости, работы Дипена и Скилла, учениковъ Дедала, потомъ такая же Діана⁵⁸ въ Тегеѣ въ Аркадіи и⁵⁹ статуя Аякса на Саламинѣ. Павсанія думаетъ, что, уже до Дедала, деревянныя статуи⁶⁰ назывались дедалами. Въ Синей и Оивахъ въ Египтѣ находились двѣ колоссальныя статуи изъ дерева⁶¹. Мы знаемъ, что уже въ 60-й олимпіадѣ⁶² побѣдителямъ воздвигались деревянныя статуи, и даже знаменитый Миронъ, жившій во времена Фидіи, сдѣлалъ въ Эгинѣ деревянную статую Гекаты⁶³. Діагоръ, извѣстный безбожникъ древности, варилъ себѣ кушанье, употребляя за недостаткомъ дровъ статую Геркулеса⁶⁴. Со временемъ такія фигуры стали золотиться, какъ у египтянъ, такъ и у грековъ⁶⁵. У Гори были двѣ такія египетскія вызолоченныя статуи⁶⁶. Уже во времена первыхъ римскихъ императоровъ въ Римѣ воздавались почести статуѣ Фортуны⁶⁷, сохранившейся со временъ Сервія Туллія и принадлежавшей вѣроятно работѣ этрусскаго художника.

IV. Потомъ изъ слоновой кости.

Изъ слоновой кости работали уже въ древнѣйшія времена Греціи такъ Гомеръ часто упоминаетъ о рукояткахъ, ножнахъ и даже кроватяхъ, сдѣланныхъ изъ слоновой кости⁶⁸. Стулья первыхъ римскихъ царей и консуловъ были также изъ слоновой кости⁶⁹,

и каждый, достигнувший чести этого назначенія, имѣлъ свой костяной стулъ⁷⁰, на такихъ стульяхъ сидѣли цѣлые Совѣты⁷¹ во время надгробныхъ рѣчей на римскомъ рынкѣ. Даже музыкальные инструменты⁷² дѣлались у древнихъ изъ слоновой кости. Въ Греціи было до 100 статуй изъ золота и слоновой кости, въ болѣе чѣмъ человеческую величину; большая часть ихъ принадлежала древнѣйшему времени. Въ одномъ ничтожномъ мѣстечкѣ Аркадіи⁷³ стояла прекрасная статуя Эскулапа, а по дорогѣ изъ Пеллены въ Ахаію⁷⁴ въ храмѣ Паллады изображеніе этой богини — обѣ изъ золота и слоновой кости. Въ одномъ кизикскомъ храмѣ, пазы котораго были выложены золотыми краями, стояла статуя⁷⁵ Юпитера изъ слоновой кости, а за нимъ, вѣнчающій его, Аполлонъ изъ мрамора; въ Тиволи стоялъ такой же Геркулесъ⁷⁶ Иродъ Аттикъ, знаменитый и богатый ораторъ времени Антониновъ, поставилъ на свой счетъ въ коринѣскомъ храмѣ Нептуна колесницу съ четырьмя вызолоченными конями, подковы которыхъ были изъ слоновой кости⁷⁷. Не смотря на множество раскопокъ, не было ни разу найдено ни одной большой статуи изъ слоновой кости, ибо, подобно зубамъ другихъ животныхъ, кромѣ волчьихъ⁷⁸, слоновая кость въ землѣ кальцинируется. Въ Тиринѣ въ Аркадіи находилась статуя Цибелы изъ золота, лицо которой было составлено изъ зубовъ гиппопотама⁷⁹.

•

V Потомъ изъ камня и въ каждой странѣ особаго.

Повидимому, первымъ камнемъ, изъ котораго стали дѣлать статуи, былъ тотъ же, который употребляли для первыхъ построекъ, а именно бѣловатый видъ туфа, изъ него напр. былъ выстроенъ одинъ изъ древнѣйшихъ греческихъ храмовъ, храмъ⁸⁰ Юпитера въ Илідѣ. Плутархъ упоминаетъ⁸¹ о статуѣ Силена изъ такого камня. Въ Римѣ для этого употребляли также травертинъ, и до сихъ поръ сохранились въ Римѣ три статуи изъ этого камня: во 1-хъ, статуя консула въ виллѣ кардинала Алекс. Альбини; во 2-хъ, въ палаццо Алтіери въ Капитоліи сидящая фигура, держащая на коленяхъ доску, и наконецъ въ виллѣ маркиза Беллони женская фигура въ натуральную величину съ кольцомъ на указательномъ пальцѣ. Фигуры изъ такого незначительнаго камня ставились кажется около могилъ.

VI. Изъ мрамора, сначала наружныя части фигуры.

О раскрашенныхъ статуяхъ.

Изъ мрамора сначала дѣлались головы, руки и ноги къ деревяннымъ туловищамъ, какъ это было у Юноны⁸² и у Венеры⁸³, работы знаменитаго Дамофона. Этотъ способъ употреблялся еще во времена Фидія, на что указываетъ его Платейская Паллада⁸⁴, такимъ образомъ изваянная. Подобныя статуи, у которыхъ только наружныя части были изъ мрамора, назывались акроливами⁸⁵; значеніе не было отыскано ни Сильмазіемъ⁸⁶ ни другими⁸⁷. Плиній замѣчаетъ⁸⁸, что изъ мрамора начали работать только въ 50-тую олімпіаду, но это надо понимать такъ, что въ это время стали уже дѣлать цѣлыя фигуры изъ этого камня. Часто такія мраморныя фигуры одѣвались въ настоящія матеріи, какъ напр. Церера⁸⁹ въ Вурѣ Ахейской и очень старая статуя Эскулапа⁹⁰ въ Сикіонѣ. Это послужило поводомъ, что впоследствии на мраморныхъ фигурахъ разрисовывались одежды, что видно на одной Діанѣ, найденной въ Геркуланумѣ въ 1760 году. Она имѣетъ 4 пальмы и 2½ дюйма въ вышину, и голова ея повидимому есть изображеніе извѣстнаго лица, а не идеальный образъ. Волосы у ней бѣлокурые, одежда бѣлая съ тремя пестрыми полосками внизу нижняя полоска золотистаго цвѣта, вторая, шире, цвѣта сургуча, испещрена цвѣтами и завитками, третья полоска того же цвѣта. Статуя, которая Виргиліевымъ⁹¹ Коридономъ приписывается Діанѣ, была изъ мрамора, но съ красными сапожками. Изъ чернаго камня, мрамора или базальта, работали только древнѣйшіе греческіе художники; изъ этого камня была сдѣлана Діана⁹² въ Амбросѣ Фокидскомъ, однимъ египетскимъ художникомъ. Изъ настоящаго базальта работали и греки, и египтяне. Объ этомъ будетъ сказано ниже.

VII. Изъ бронзы.

Если вѣрить Павсанію, то въ Италіи раньше стали работать изъ бронзы, чѣмъ въ Греціи. Онъ называетъ⁹³ двухъ художниковъ этого рода скульптуры, Река и Θεодора изъ Самоса. Послѣдній обдѣлалъ знаменитый камень Поликрата, владѣвшаго Самосомъ во времена Креза, значить — около времени 60-й олімпіады. Писатели же римской исторіи говорятъ, что уже Ромулъ⁹⁴ поставилъ себѣ статую изъ бронзы: она была увѣнчана Побѣдой и стояла на колесницѣ, запряженной 4-мя конями колесница и кони, тоже изъ бронзы,

были добычей изъ города Камарина. Случилось же это послѣ триумфа надъ фиденатами въ 8-й годъ его правленія, значитъ — въ 8-ю олимпиаду. Надпись на этомъ произведеніи была сдѣлана, по словамъ Плутарха ⁹⁵, греческими буквами, но такъ какъ, по словамъ Діонисія ⁹⁶, римскія письма были похожи на древне-греческія, то весьма возможно, что это была работа этрусскихъ художниковъ. Затѣмъ еще упоминается о двухъ бронзовыхъ статуяхъ одна была воздвигнута Горацію Коклесу ⁹⁷, другая, конная ⁹⁸, знаменитой Клелии, обѣ въ началѣ римской республики. На счетъ конфискованнаго имущества Спура Кассія ⁹⁹, наказаннаго за его предпріятія противъ свободы, была воздвигнута мѣдная статуя Цереры. Съ другой стороны мы знаемъ изъ другихъ извѣстій, что уже во времена Креза въ Греціи и Лидіи производились громадныя вещи изъ различныхъ металловъ большая серебряная ваза ¹⁰⁰, подаренная Крезомъ делфійскому храму, вмѣщала въ себѣ 600 ведеръ, это была работа вышеупомянутаго Θεодора. Спартанцы заказали въ подарокъ Крезу металлическую вазу ¹⁰¹, которая вмѣщала въ себѣ триста ведеръ и была украшена изображеніями различныхъ животныхъ. Незадолго то того въ Самосѣ были сдѣланы три колоссальныя фигуры ¹⁰², каждая въ 6 фут. вышины, въ колѣнопреклоненной позѣ и съ мѣдной же вазой въ рукахъ; это была десятая доля добычи, полученной самосцами во время путешествія своего въ Тартессу, находившуюся по ту сторону Геркулесовыхъ столбовъ. Первая бронзовая колесница съ четырьмя конями, о которой упоминается у грековъ ¹⁰³, была сдѣлана аѳинянами послѣ смерти Пизистрата, т. е. послѣ 65 олимпиады, она была поставлена передъ храмомъ Паллады. У бронзовыхъ статуй часто и подставки были изъ того же металла ¹⁰⁴. Золотыя статуи посвящались въ древности нѣкоторымъ божествамъ, а еще чаще римскимъ императорамъ, что усматривается и изъ писателей, и изъ надписей ¹⁰⁵.

VIII. Объ искусствѣ рѣзать на камнѣ.

Искусство рѣзать на камнѣ принадлежитъ отдаленнѣйшимъ временамъ и народамъ. Греки, говорятъ, сначала ¹⁰⁶ рѣзали деревомъ, проточеннымъ червями, въ музеѣ Штосса ¹⁰⁷ есть камень, вырѣзанный жилками на подобіе этого дерева и предназначавшійся повидимому для печати; но намъ неизвѣстно, какъ долго продержался этотъ обычай. Большого совершенства въ этого рода искусствѣ достигли египтяне, о чемъ свидѣтельствуеъ фигура Изиды, находящаяся

въ томъ же музеѣ, о ней будетъ говорено ниже. Эеіопы также рѣзали печати на камнѣ ¹⁰⁸ и употребляли для этого другой, болѣе твердый камень. Объ этомъ родѣ искусства будетъ сказано подробнѣе въ слѣдующей главѣ. Какъ часто въ старину работали изъ драгоценнаго камня, видно уже изъ тѣхъ ¹⁰⁹ двухъ тысячъ сосудовъ для питья, которые Помпей нашелъ въ сокровищахъ Митридата.

Отдѣлъ 3 й.

О причинахъ различія искусства у разныхъ народовъ.

I. Вліяніе неба.

Въ 1-мъ и 2-мъ отдѣлахъ этой главы мы говорили о происхожденіи искусства и о матерьялѣ, для него употребляемомъ; здѣсь будемъ разсуждать о вліяніи климата на искусство, и о различіи его у разныхъ народовъ. Подъ вліяніемъ неба мы разумѣемъ дѣйствіе, оказываемое положеніемъ страны, климатомъ и питаніемъ на наружность жителей, а также на ихъ образъ мыслей. По словамъ Поливія ¹¹⁰, климатъ образуетъ нравы народовъ и даетъ имъ извѣстный ростъ и окраску

Что касается до 1-го, т. е. до наружности, то мы убѣждаемся собственнымъ зрѣніемъ, что на лицѣ постоянно отражается душа, или, лучше сказать, характеръ націи. Природа, раздѣливъ горами и рѣками отдѣльныя большія государства и земли, положила различіе и между ихъ жителями разнообразіемъ ихъ наружности; а въ странахъ, отдаленныхъ другъ отъ друга, различіе это замѣчается не только въ лицѣ, но и въ другихъ частяхъ тѣла и въ общемъ сложеніи. Положеніе страны столько же вліяетъ на различіе людей, какъ и на животныхъ, и часто уже было замѣчено, что животныя извѣстной страны имѣютъ тѣже свойства, какъ и ея жители. Выраженія лицъ также различны, какъ нарѣчія или формы рта, въ силу этихъ же орудій рѣчи слагается и самая рѣчь, такъ что въ холодныхъ странахъ нервы языка должны быть менѣ подвижны, чѣмъ въ теплыхъ. Въ слѣдствіе этой причины ¹¹¹, у гренландцевъ и нѣкоторыхъ другихъ народовъ Америки недостаетъ извѣстныхъ буквъ. Отсюда же происходитъ, что во всѣхъ полуночныхъ языкахъ преобладаетъ количество односложныхъ словъ, состоящихъ изъ большого числа согласныхъ, соединеніе которыхъ затрудняетъ ихъ произношеніе для другихъ народовъ. Одинъ знаменитый писатель ¹¹² указываетъ на различіе

внѣшнихъ органовъ рѣчи, какъ на причину различныхъ нарѣчій итальянскаго языка. По этой причинѣ, говоритъ онъ, у ломбардцевъ, живущихъ въ болѣе холодныхъ частяхъ Италіи, произношеніе грубо и отрывисто; тосканцы и римляне говорятъ болѣе размѣреннымъ тономъ, у неаполитанцевъ, пользующихся еще болѣе теплымъ небомъ, и въ рѣчи слышно болѣе гласныхъ, и говорятъ они болѣе полными звуками. Тѣ, которые изучили много народовъ, различаютъ ихъ также безошибочно по наружности, какъ и по языку. А такъ какъ человѣкъ былъ во всѣ времена главнымъ объектомъ искусства и художниковъ, то эти послѣдніе и придавали въ каждой странѣ своимъ фигурамъ наружность своей націи. Отношеніе между художественнымъ образомъ и внѣшнимъ видомъ человѣка неизмѣнно во всѣ времена и у всѣхъ народовъ. Нѣмцы, французы, голландцы, если только не измѣняютъ своей странѣ и природѣ, познаются изъ ихъ картинъ, также какъ татары или китайцы. Рубенсъ послѣ многолѣтняго пребыванія въ Италіи рисовалъ свои лица и фигуры все также, какъ будто онъ и не покидалъ отечества.

Это сходство между природой и ея изображеніемъ не обнаруживается больше въ Египтѣ, ибо наружность нынѣшнихъ египтянъ совсѣмъ не похожа на произведенія ихъ древняго искусства. Судя по описаніямъ нынѣшнихъ жителей Каира¹¹³, нельзя сдѣлать заключенія о прежнемъ состояніи ихъ тѣла по тогдашнимъ ихъ изображеніямъ, ибо эти изображенія представляютъ полную противоположность съ нынѣшними толстыми, жирными фигурами. Впрочемъ, такими описывали ихъ и въ древности¹¹⁴. Правда, небо не измѣняется, но страна и ея жители принимаютъ часто совсѣмъ новый видъ. Это видоизмѣненіе наружности дѣлается совершенно понятнымъ, если принять во вниманіе, что нынѣшніе обитатели Египта представляютъ совершенно новую породу людей, что языкъ ихъ, богослуженіе, форма правленія и образъ жизни представляютъ совершенную противоположность съ прежнимъ государственнымъ устройствомъ страны. Огромное народонаселеніе сдѣлало древнихъ египтянъ умѣренными и трудолюбивыми, главнымъ занятіемъ ихъ было земледѣліе¹¹⁵, кушанье состояло болѣе изъ плодовъ и овощей, чѣмъ изъ мяса оттого и тѣло не могло утучняться. Нынѣшніе египтяне погружены въ лѣнивую дремоту, стараются жить не работая, что и причиняетъ ихъ толщину.

Совершенно тоже самое можно сказать по поводу нынѣшнихъ грековъ. Несмотря на то, что къ ихъ крови примѣшались теперь

сѣмена столькихъ народностей, все же на наружность ихъ имѣетъ вліяніе ихъ государственное устройство, воспитаніе и образъ мыслей. Не смотря на всѣ невыгодныя обстоятельства, греческій родъ и доселѣ славится красотою, и чѣмъ ближе природа къ небу Греціи, тѣмъ прекраснѣе, возвышеннѣе и величавѣе наружность ея дѣтей. Оттого то и въ лучшихъ краяхъ Италіи гораздо менѣе лицъ съ неопредѣленными и незначительными чертами лица, чѣмъ по ту сторону Альпъ, лица здѣсь выразительнѣе, умнѣе, формы лица крупнѣе и полнѣе, а части его пропорціональнѣе. Наружность здѣсь такъ прекрасна, что голова самаго простого мужика можетъ служить оригиналомъ для любой исторической картины, а съ большей части женщинъ можно лѣпить Юнону. Въ Неаполѣ, лежащемъ подъ самымъ яснымъ небомъ Италіи и въ тѣхъ же климатическихъ условіяхъ, какъ и Греція, встрѣчаются часто лица и фигуры, могущія служить моделью для самаго прекраснаго идеала, а по формѣ и выраженію лица и общей гармоніи его частей какъ бы созданныя для скульптуры.

Кто и не видалъ этой націи, можетъ самъ сдѣлать то заключеніе, что чѣмъ теплѣе климатъ, тѣмъ развитѣе и прекраснѣе люди: неаполитанцы изящнѣе и умнѣе, чѣмъ римляне, сициліянце превосходятъ въ этомъ отношеніи неаполитанцевъ, а греки даже и сициліянцевъ. Чѣмъ тоньше и чище воздухъ, говоритъ Цицеронъ ¹¹⁶, тѣмъ изящнѣе головы.

Значить, высшая красота, состоящая не только въ нѣжности кожи, цвѣтущихъ краскахъ и живыхъ или томныхъ очахъ, но и въ фигурѣ и формахъ, встрѣчается чаще въ странахъ, пользующихся постояннымъ и хорошимъ климатомъ. Изъ этого же слѣдуетъ, что если, по словамъ одного извѣстнаго англійскаго писателя, только итальянцы могутъ писать и лѣпить красивыя лица, то способность эта лежитъ отчасти въ самой природѣ этой страны. А между тѣмъ совершенная красота встрѣчалась рѣдко даже у грековъ, и Котта говоритъ у Цицерона ¹¹⁷, что изъ множества молодыхъ людей въ Аѳинахъ только нѣкоторые въ его время были дѣйствительно прекрасны. Какъ много способствуютъ красотѣ счастливыя условія климата, доказываютъ мальтійскія женщины: онѣ отличаются особенной красотой, потому-что на этомъ островѣ нѣтъ зимы. Прекраснѣйшее греческое племя, особенно по отношенію къ цвѣту лица, должно было находиться подъ Іоническимъ небомъ Малой Азіи, небомъ, вдохновившимъ Гомера и имъ воспѣтымъ. Объ этомъ свидѣлствуютъ Гиппократъ ¹¹⁸ и Луціанъ ¹¹⁹;

а одинъ наблюдательный путешественникъ 16-го столѣтія ¹²⁰ не можетъ достаточно нахвалиться красотою тамошнихъ женщинъ, ихъ нѣжнымъ молочнымъ цвѣтомъ кожи, и свѣжимъ здоровымъ румянцемъ. Въ этой странѣ, также какъ и на островахъ Архипелага, небо яснѣе, погода ровнѣе и постояннѣе даже чѣмъ въ Греціи, а тѣмъ болѣе, чѣмъ въ тѣхъ приморскихъ мѣстахъ, которыя подвержены знойнымъ африканскимъ вѣтрамъ, къ таковымъ принадлежатъ южные берега Италіи и другія земли, лежація напротивъ Африки. Вѣтеръ этотъ, извѣстный у грековъ подъ именемъ «липсъ», у римлянъ африкусъ, у насъ сирокко, омрачаетъ воздухъ жгучими тяжелыми парами, дѣлающими его нездоровымъ, и обезсиливаетъ людей, животныхъ и растенія. Когда царствуетъ этотъ вѣтеръ, пищевареніе затрудняется, и умъ, какъ и тѣло, дѣлается тяжелымъ и безсильнымъ; отсюда понятно его нездоровое вліяніе на красоту и цвѣтъ кожи. На ближайшихъ жителяхъ приморскаго берега вліяніе это отражается темнымъ желтоватымъ цвѣтомъ кожи, особенно присущимъ неаполитанцамъ, живущимъ въ самомъ городѣ, въ слѣдствіе узкихъ улицъ и высокихъ домовъ. Такимъ же цвѣтомъ лица отличаются и другіе жители побережья Средиземнаго моря, обитающіе въ Церковной Области, Остіи, Террачинѣ и друг. Болота же, причиняющія въ Италіи смертоносное дѣйствіе, въ Греціи повидимому не имѣли такихъ вредныхъ испареній; напр. знаменитый въ древности своими постройками городъ Амвракія лежалъ посреди болотъ и имѣлъ только одинъ входъ ¹²¹

Лучшимъ доказательствомъ красоты грековъ и всѣхъ нынѣшнихъ левантинцевъ служить отсутствіе у нихъ приплюснутыхъ носовъ, причиняющихъ главное безобразіе лица. Скалигеръ ¹²² говоритъ это объ евреяхъ; португальскіе евреи имѣютъ ястребиные носы, которые поэтому и называются еврейскими. Весалій ¹²³ замѣчаетъ, что овалъ головы грековъ и турокъ красивѣе, чѣмъ у нѣмцевъ и голландцевъ. Слѣдуетъ также принять въ соображеніе, что оспа менѣе опасна въ теплыхъ странахъ, чѣмъ въ холодныхъ, гдѣ эта зараза свирѣпствуетъ, какъ чума. Поэтому въ Италіи едва ли найдется 10 человекъ на тысячу съ небольшими слѣдами оспы; у древнихъ же грековъ болѣзнь эта была совсѣмъ не извѣстна.

II. Вліяніе неба на образъ мыслей.

Также ясно и понятно, какъ вліяніе неба на наружность, вліяніе его на образъ мыслей народа, находящійся въ прямомъ воздѣйствіи

наружныхъ обстоятельствъ, т. е. воспитанія, государственнаго устройства и образа правленія. А образъ мышленія, какъ южныхъ и восточныхъ народовъ, такъ и грековъ, проявляется въ произведеніяхъ искусства. У первыхъ фигуральныя выраженія мысли также горячи и пламенны, какъ и климатъ, въ которомъ они живутъ, и полетъ ихъ мыслей часто переходитъ границы возможнаго. Въ такихъ умахъ образовались причудливыя образы персовъ и египтянъ, художники которыхъ, стремясь болѣе къ сверхъестественному чѣмъ прекрасному, сливали часто въ одинъ образъ признаки различныхъ по природѣ существъ.

Греки же напротивъ. живя подъ умѣреннымъ климатомъ и правленіемъ, предназначенными имъ самой Палладой¹²⁴, они оставили за собой такіе же живописные образы, какими были ихъ языкъ и понятія. Всѣ ихъ поэты, начиная съ Гомера, не только говорятъ образамъ, но рисуютъ эти образы въ каждомъ отдѣльномъ словѣ, звуками, столь же ясно, какъ самыми живыми красками. Ихъ воображеніе не преувеличиваетъ, какъ мы видимъ это у вышеназванныхъ народовъ, обладая высокой чувствительностью нервовъ и быстрымъ и тонкимъ умомъ, они быстро схватываютъ различныя стороны предмета и отдаются главнымъ образомъ разсмотрѣнію въ немъ прекраснаго.

Первые поэты проявились между малоазійскими греками; ихъ вдохновило то прекрасное небо, подъ дѣйствіемъ котораго самый языкъ получилъ большее число гласныхъ и сталъ такимъ образомъ звучнѣе и гармоничнѣе, чѣмъ до переселенія ихъ изъ Греціи. На этой почвѣ были положены первые зачатки міровой греческой мудрости; изъ этой страны произошли ихъ первые историки; подъ этимъ благодуханнымъ небомъ проявился и Апеллесъ, этотъ живописецъ граціи. Но ни науки, ни искусства не могли навсегда утвердиться въ іонической Азіи: греки эти, не умѣвшіе, отстоять своей свободы отъ персидскаго владычества, не могли, подобно афинянамъ, основать свободнаго и могущественнаго государства. Въ Аѣнахъ же, гдѣ, по изгнаніи тиранновъ, установилось демократическое правленіе, въ которомъ участвовалъ весь народъ, возвысился духъ каждаго отдѣльнаго гражданина. Хорошій вкусъ сдѣлался общественнымъ достояніемъ, и состоятельные граждане снискивали себѣ почетъ и уваженіе между согражданами тѣмъ, что украшали городъ великолѣпными зданіями и произведеніями искусствъ. Аѣины возвысились надъ другими греческими городами, и туда со всѣхъ сторонъ стекалось

все лучшее, подобно рѣкамъ, стремящимся къ морю. Вмѣстѣ съ науками утвердились здѣсь и искусства, и уже отсюда стали распространяться по другимъ землямъ. И что въ этихъ причинахъ лежитъ главное основаніе развитія искусствъ въ Аѳинахъ, доказываютъ намъ совершенно подобныя обстоятельства во Флоренціи, гдѣ теперь, послѣ долгаго мрака, стали освѣщаться и науки и искусства.

Поэтомъ, изучая естественныя способности народовъ, особенно грековъ, надо брать во вниманіе не только вліяніе неба, но также воспитанія и образа правленія. Ибо эти внѣшнія обстоятельства дѣйствуютъ на насъ не менѣе, чѣмъ воздухъ, насъ окружающій, а привычка имѣетъ надъ нами такую власть, что она образуетъ на свой ладъ и тѣло и чувства, данныя намъ отъ природы. Такъ ухо, привыкшее къ французской музыкѣ, остается равнодушнымъ къ самымъ нѣжнымъ звукамъ итальянской.

Въ этомъ же заключается и причина различія между отдѣльными греческими племенами, на которую указываетъ Поливій, говоря о манерѣ вести войну и храбрости грековъ. Фессалійцы были хорошими воинами, когда могли нападать небольшими толпами, но не выдерживали должнаго порядка въ большомъ сраженіи; этолійцы же наоборотъ. Критяне были несравненны въ арьергардѣ, или тогда, когда требовалось хитростью нанести вредъ непріятелю, но они никуда не годились тамъ, гдѣ слѣдовало брать храбростью, у ахейцевъ и македонянъ это было совсѣмъ наоборотъ. Древнѣйшіе законы жителей Аркадіи принуждали ихъ заниматься музыкой вплоть до 30-лѣтняго возраста. Это дѣлалось для смягченія нравовъ, которые легко могли огрубѣть подъ суровымъ небомъ ихъ гористой родины, и дѣйствительно, они были самыми честными и любезными людьми въ Греціи. Только жители Кинесы, которые отложились отъ этихъ законовъ и не хотѣли заниматься музыкой, впали въ первоначальную дикость и были въ презрѣнші у грековъ.

Въ тѣхъ странахъ, гдѣ вмѣстѣ съ климатическими условіями сохранилась нѣкоторая тѣнь тогдашней свободы, образъ мышленія очень напоминаетъ прежній, греческій. Это мы видимъ напр. въ Римѣ, гдѣ народъ, управляемый духовенствомъ, пользуется разнузданной свободой. Изъ ихъ среды и теперь можно было бы набрать воинственныхъ и безстрашныхъ воиновъ, идущихъ, подобно своимъ предкамъ, на встрѣчу самой смерти; а женщины той части народа, нравы

которой менѣе развращены, сердцемъ и мужествомъ напоминаютъ древнихъ римлянъ.

Превосходные художественные таланты грековъ проявляются и теперь въ большомъ и почти общемъ талантѣ жителей теплыхъ земель Италіи; здѣсь воображеніе господствуетъ надъ остальными способностями, какъ у мыслящихъ бриттовъ разсудокъ надъ воображеніемъ. Кто-то сказалъ и не безъ основанія, что поэты по ту сторону горъ говорятъ образами, но даютъ мало картинъ, надо также сознаться, что удивительнѣйшіе и отчасти ужасные образы, составившіе славу Мильтона, не могутъ послужить предметомъ для благородной кисти, и совершенно не годятся для живописи. Мильтоновскія описанія, за исключеніемъ описанія райской любви, подобны хорошо нарисованнымъ Горгонамъ, одинаково сходны, но и одинаково страшны. Образы многихъ другихъ поэтовъ велики для слуха и малы для ума. Въ Гомерѣ же все живописно и все создано для живописи. Чѣмъ теплѣе страны Италіи, тѣмъ крупнѣе тамъ таланты, тѣмъ ярче ихъ воображеніе, и наконецъ сицилійскіе поэты полны самыхъ удивительныхъ, неожиданныхъ образовъ. Это пламенное воображеніе не раздраженно, не порывисто, но ровное и спокойное, какъ самая погода этого края и темпераментъ его жителей; природа здѣсь гораздо чаще создаетъ счастливо-флегматичные характеры, чѣмъ въ странахъ болѣе холодныхъ.

Если я говорю объ естественной способности къ искусству этой націи, то этимъ я не исключаю этой способности у другихъ народовъ, ибо это противорѣчило бы очевидности. Гольбейнъ и Альбрехтъ Дюреръ, эти прародители германскаго искусства, обнаружили въ немъ таланты, достойные удивленія; еслибы они могли, подобно Рафаэлю, Корреджіо и Тиціану, изучать древнѣйшія произведенія искусства, они можетъ быть превзошли бы даже этихъ художниковъ. Ибо и Корреджіо для достиженія своей славы не обошелся безъ этихъ свѣдѣній о древности, хотя это обыкновенно и отрицается. Его учителемъ былъ Андреасъ Мантенья, который былъ знакомъ съ древностями и оставилъ послѣ себя рисунки старинныхъ статуй; нѣсколько такихъ рисунковъ находится въ коллекціяхъ кардинала Алекс. Альбани; оттого Фелиціанусъ¹²⁵ и приписываетъ ему коллекцію старинныхъ надписей. По этимъ извѣстіямъ¹²⁶ Мантенья былъ совсѣмъ неизвѣстенъ старшему Бурману. О томъ же, повліяли ли вышеуказанныя причины на недостатокъ художниковъ въ Англіи и Франціи, я предоставляю судить другимъ.

Теперь, мнѣ кажется, я достаточно приготовилъ читателя къ изученію искусства у отдѣльныхъ народовъ, давъ ему общія свѣдѣнія объ искусствѣ и указавъ на причины различія его у разныхъ народовъ.

Примѣчанія къ гл. I.

1. Conf. Gerh. Voss. inst. L. I p. 31.
2. 1 Mos. 31, 19. 35, 2. Josua 24, 14.
3. Esa. 30, 22 (Ус. 30, 91).
4. Antiqu. Rom. 7, 72. p. 458.
5. v. Not. ad Tac. An. L. 2. c. 60 p. 251. ed. Gronov. Valer. Not ad Ammian. L. 17. c. 4. et Wartbarth Essay sur les Hierogl. p. 608.
6. Maxim. Tyr. Diss. 8. § 8. p. 87.
7. Apollon. Argon. L. 2 v. 1176.
8. Paus. L. 7 p. 579. 1. 32. conf. L. 8. p. 666. 1. 27. p. 671. 1. 21.
9. Id. L. 2. p. 132. 1. 39.
10. Max. Tyr. et Clem. Alex. II cc.
11. Conf. Schwarz. Miscel. pol. humanit. p. 67.
12. Pausan. L. 9. p. 761. 1. 31.
13. Id. L. 9. p. 786. L. 16.
14. Epigr. ap. Codin. Orig. Const. p. 19.
15. Plutarch. de amore fraterno, init. p. 849. edit. Steph.
16. Conf. palmer. Exercit. in Auct. Graec. p. 223.
17. Paus. L. 8. 35. p. 671. 1. 22.
18. Ibid. 8, 48. p. 698. 2.
19. Ibid. l. 8, 48.
20. Ps. 135. v. 16.
21. Scylac. peripl. p. 52. 1. 19. Suid. v. ἑρμα. Названіе Гермесъ (Меркуріѣ), которому были посвящены эти камни, не происходитъ отъ нихъ, какъ это видно изъ производства у Платона, Cratyl. p. 408. 13.
22. Статуя Панѳіона у Аристоф. Рас. v. 1183. была именно такая герма, одна изъ другихъ 12-ти аѳинскихъ, на которыя солдаты вѣшали свои значки, а потому не должна обозначать столбъ, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые переводчики.
23. Plin. l. 35, c. 34, p. 690. 23 а) Paus. 9, 3. 23 б) Plat. Hipp. maj. 282.
24. Diodor. Sic. L. I. p. 97. l. 35. Strab. L. 17. p. 806.
25. Paciandi Monum. Pelop. T. 2 p. 51.
26. Примѣчаніе въ текстѣ.
27. Strab. L. 10. p. 482. C. Plutarch. Solon. p. 146. 1. 28.
28. Pausan. L. 10. p. 836. l. 2.
29. Herodot L. 1. p. 43. l. 3.
30. Pausan. L. 5. p. 450 l. 12.
31. Id. L. 5 p. 448.
32. Cic. Verr. 4 c. 43.

33. Geogr. L. 15 p. 948
34. Pausan. L. 8. p. 682.
35. Caylus Rec. d'Ant. T. 2 pl. 39.
36. Diod. Sic. et Strabo II cc.
37. Herodot L. 8 p. 301. L. 39.
38. v. Susset. Comment. L. Hebr.
39. Paus. L. 7. p. 580. l. 30.
40. Id. L. 1. p. 7. l. 15.
41. Ibid. p. 8 l. 10.
42. Plin. L. 35. c. 45.
43. У издателя есть эта голова, найденная въ старомъ Тускуланѣ.
44. Plin. L. 23. c. 3.
45. Pausan. L. 8. p. 681. cin. ult.
46. Virg. Eclog. 19. cc. 27.
47. Della Valle Viag. T. I p. 28.
48. Pind. Olymp. 6. 126.
49. Montfaucon Ant. expl. T. 2. pl. 2. n. 1.
50. Dicaerch. Geogr. p. 168 l. 15. conf. Meurs. de Fest. Graec.
51. Conf. Brodae Miscel. L. 5 c. 19.
52. Pausan. L. 2. p. 152. l. 32.
53. L. 8. p. 633 l. 32.
54. Ibid. 8 p. 665.
55. Id. L. 8 p. 665 l. 15.
56. Pith. 5 съ 52.
57. Paus. L. 2. p. 161. l. 34.
58. Id. L. 8 p. 708 ad. fin.
59. Idem. L. 1 p. 85. l. 24.
60. Id. L. 9 p. 616.
61. Herod. L. 2 p. 95 l. 35.
62. Pausan. L. 6 p. 497 l. 15.
63. Pausan. L. 2 p. 180 l. 30.
64. Schol. ad. Aristoph. Nub. отъ 828.
65. Herod. L. 2 p. 71 l. 28.
66. v. Mus. Etr. T. I p. 51.
67. Dionys. Halic. Ant. L. R. 4 p. 234 l. 31.
68. Conf. Pausan. L. 1 p. 30. Casaub. ad. Spartian. p. 20 E.
69. Dionys. Halic. Ant. R. L. 3. p. 187. L. 25. L. 4 p. 257. l. 29.
70. Liv. L. 5 c. 41.
71. Polyb. L. 6. p. 495 lin. ult.
72. Dionys. Hal. l. c. L. 7. p. 458 l. 39.
73. Strab. Geogr, L. 8. p. 337 D.
74. Paus. L. 7 p. 594 l. 29.
75. Plin. L. 36 c. 22.
76. Propert L. 4 cl. 7. 82.

77. Paus. L. 2 p. 113. l. 1.
78. Въ Римѣ имѣется волчій зубъ, на которомъ изображено 12 боговъ.
79. Paus. L. 8 p. 694 l. 32.
80. Id. L. 5 p. 397 lin. ult.
81. Vit. Rhet. Andocit. p. 1535 l. 14.
82. Pausan. L. 7 p. 582 l. 33.
83. Id. L. 8 p. 665 l. 16.
84. Paus. L. 8. p. 665 l. 16.
85. Vitruv. L. 2 c. 8. p. 58 l. 19.
86. Not. ad. Script. Hist. Aug. p. 322 E.
87. Triller. Observ. Crit. L. 4 c. 6. Pac. Mouum. Pelop. Vol. 2 p. 44.
88. L. 36. c. 4 p. 724 l. 15.
89. Paus. L. 7. p. 590 l. 15.
90. Id. L. 2 p. 137 l. 4.
91. Eclog. 7 съ 31.
92. Id. L. 10 p. 891. l. 1.
93. L. 8 p. 629. l. 2. L. 9 p. 796 l. 1. L. 10 p. 896 l. 19.
94. Dionys. Halic. Ant. R. L. 2 p. 112. l. 39.
95. In Romulo p. 33 l. 8.
96. L. 4. p. 221 l. 46.
97. Dionys. Halic. Ant. R. L. 221. l. 46.
98. Id. L. 5 p. 284. l. 43. p. 291. l. 39. Plutarch. in Public. p. 195. l. 6.
99. Dionys. Halic. L. 8 p. 524 l. 38.
100. Herod. L. 1. p. 12 l. 27.
101. Ib. L. 18 l. 9.
102. Herodot L. 4 p. 171. l. 26 conf. p. 174 l. 35.
103. Id. L. 5 p. 199. l. 6.
104. Pausan. L. 5 p. 445 l. 22.
105. Conf. Rycq. de Capit. c. 26 p. 108.
106. Hesych. v. Θριπόβρωτος, conf. Selden. ad. Marm. Ar. L. 1. p. 177.
107. Deser. des pier. gr. du cab. de Stosch. p. 513.
108. Herod. L. 7 p. 258. l. 25.
109. Appian. Mithrid. p. 159. l. 35.
110. L. 4 p. 290 E.
111. Wöldicke de Cinq. Groenl. p. 144.
112. Grovina ragon poet. L. 2 p. 148.
113. Dopper Afriq. p. 94.
114. Achil. Tat. Erot. L. 3. p. 147. l. 8.
115. Lucian. Icaromenip. p. 771. -
116. De nat. deor. L. 2. c. 16.
117. De not. deor. L. 1. c. 28.
118. περὶ τόπων p. 288.
119. Immag. p. 472.
120. Belon. Observat. L. 2. Ch. 34 p. 350 b.

- 121. Polyb. L. 4. p. 326.
- 122. In Scaligeran.
- 123. de cop. hum. fabr. L. 1 c. 5. p. 23.
- 124. Plato, Tim. p. 475 l. 43.
- 125. Pignor. symb. epist. p. 19.
- 126. Praef. ad Incr. Grut. p. 3.

ГЛАВА 2-я.

Объ искусствѣ у египтянъ, финикіянъ и персовъ.

Отдѣлъ 1-й.

Объ искусствѣ у египтянъ.

I. Причины искусства у египтянъ.

Въ искусствѣ египтяне не ушли далеко отъ древнѣйшаго стиля художества, которое у нихъ и не могло подняться до той высоты, какой оно достигло у грековъ, причины этого лежатъ отчасти въ устройствѣ ихъ организма, отчасти въ ихъ образѣ мыслей, а больше всего въ ихъ оригинальныхъ общественныхъ и религіозныхъ обычаяхъ и законахъ, а также въ недостаточномъ уваженіи, которымъ пользовались ихъ художники. Объ этомъ будетъ сказано въ первой части этого отдѣла, вторая часть обнимаетъ собой описаніе ихъ художественнаго стиля, т. е. рисовку и одѣяніе ихъ фигуръ, а въ 3-ей части будетъ говорено о самой обработкѣ ихъ произведеній.

Первая причина особенности египетскаго искусства лежитъ въ самой ихъ наружности, которая не обладала преимуществами, способными возбудить въ художникѣ идею о высшей красотѣ. Природа, въ этомъ отношеніи, обошлась съ ними не такъ милостиво, какъ съ греками и этрусками; это доказывается тѣмъ синическимъ характеромъ¹ очертаній и отдѣлки, который свойственъ какъ ихъ статуямъ, такъ и обелискамъ и рѣзнымъ камнямъ² значить, художники египетскіе не гонялись за разнообразіемъ. Эти же черты находимъ мы на головахъ разрисованныхъ мумій, которыя, какъ и у эѳіоплянъ³, дѣлались съ сохраненіемъ сходства съ покойникомъ. въ изготовленіи мумій египтяне дѣлали все возможное, чтобы потомъ признать умершаго, старались даже сохранить въ цѣлости рѣсницы⁴ Весьма возможно, что обычай разрисовывать мумію сходно съ наружностью умершаго и къ эѳіопамъ перешелъ отъ египтянъ, потому-что въ царствованіе Псаметиха 240000 человекъ переселилось изъ Египта въ Эѳіопію и перенесли туда конечно свои нравы и обычаи⁵ Здѣсь же кстати

замѣтимъ, что египтяне⁶ управлялись 18-ю эѳіопскими царями, царствованіе которыхъ относится къ древнѣйшимъ временамъ Египта. Кромѣ того у египтянъ былъ темнокоричневый цвѣтъ кожи⁷, сохранившійся и на головахъ разрисованныхъ мумій⁸.

Изъ примѣчаній Аристотеля⁹ утверждаютъ, что у египтянъ¹⁰ были вывороченныя въ голеняхъ ноги: тѣ же, которые жили вблизи эѳіоповъ, вѣроятно, подобно послѣднимъ¹¹, имѣли изогнутые носы. Женскія фигуры, при всей ихъ худобѣ, одарены чрезчуръ развитой грудью; а такъ какъ, по свидѣтельству одного отца церкви¹², египетскіе художники изображали природу совершенно такой, какою они ее видѣли, то по этимъ фигурамъ мы можемъ сдѣлать совершенно вѣрное заключеніе о наружности женщинъ того времени. Кромѣ того египтяне пользовались всѣмъ очень хорошимъ здоровьемъ, свойственнымъ по словамъ Геродота¹³ особенно жителямъ Верхняго Египта. Это заключеніе можно также сдѣлать изъ того обстоятельства, что во всемъ огромномъ количествѣ видѣнныхъ княземъ Радзивилломъ мумій сохранились всѣ рѣшительно зубы и даже нѣтъ ни одного испорченнаго¹⁴. Мумія, привезенная въ Болонью, доказываетъ также высокій ростъ египтянъ, такъ какъ она имѣетъ 11 римскихъ палей въ длину.

Что касается до характера и образа мыслей египтянъ, то можно сказать, что это было народъ, не созданный для радости и веселья¹⁵. Музыка, которая въ древней Греціи¹⁶ вводилась законами и подъ которую велись уже во времена Гомера¹⁷ общественныя игры, у египтянъ совершенно не практикуется: судя по поэтическимъ произведеніямъ¹⁸, она даже, кажется, была запрещена тамъ. У Страбона не упомянуто, чтобы въ храмахъ, или во время жертвоприношеній, кто либо касался какого-нибудь инструмента¹⁹. Впрочемъ, это не исключаетъ совсѣмъ музыки у египтянъ, или относится къ древнѣйшимъ временамъ, ибо извѣстно, что египетскія женщины водили Аппса къ Нилу подъ музыку; есть также изображенія египтянъ, играющихъ на инструментахъ. во 1-хъ, на мозаикахъ храма Счастья въ Палестринѣ и во 2-хъ, на двухъ геркуланскихъ картинахъ²⁰.

Послѣдствіемъ такого характера было, что они употребляли²¹ чрезвычайныя средства для возбужденія воображенія и увеселенія духа. Благодаря своей меланхоліи, нація эта произвела первыхъ пустынныхъ, а одинъ изъ новыхъ писателей утверждаетъ²²,

что въ концѣ IV столѣтія въ одномъ Нижнемъ Египтѣ было около семидесяти тысячъ монаховъ.

Египтяне хотѣли жить подѣ строгими законами и совсѣмъ не могли обойтись безъ царей²³; можетъ быть поэтому Гомеръ²⁴ и называетъ Египетъ «горькимъ». Мысли ихъ были заняты таинственнымъ и не обращались на естественное.

Въ своихъ обычаяхъ и богослуженіи египтяне строго придерживались древнѣйшаго, первобытнаго порядка²⁵, и еще во времена римскихъ императоровъ продолжаются междоусобія городовъ за своихъ боговъ²⁶. Мнѣніе, приписываемое новѣйшими историками Геродоту и Діодору, будто Камбизъ окончательно упразднилъ богослуженіе египтянъ и ихъ обычай погребенія, совершенно ложно, ибо греки даже послѣ этого времени обряжаютъ своихъ мертвыхъ по египетскому способу; это доказано мною въ другомъ мѣстѣ²⁷ по той муміи съ извѣстной надписью²⁸ на груди, которая прежде находилась въ Римѣ въ домѣ делла-Валле, а теперь между королевскими древностями Дрездена. Еслибы вышеприведенное мнѣніе и было основательно, то все же египтяне вернулись бы къ своимъ обычаямъ, когда они возстали въ царствованіе Дарія, преемника Камбиза²⁹.

То, что египтяне сохранили свое богослуженіе до времени императоровъ, можетъ также доказать статуя Антиноя въ Капитоліи³⁰, сдѣланная по образцу египетскихъ статуй и почитаемая также, какъ въ этой странѣ, особенно въ городѣ Антиноѣ³¹. Другая, подобная этой, мраморная фигура, нѣсколько превышающая ростъ человѣческой, находится въ садахъ дворца Барберини. третья, вышиною въ 3 пальмы, стоитъ въ виллѣ Боргезе: всѣ три статуи стоятъ въ принужденной позѣ съ прямолинейно-опущенными руками, по образцу статуй египетскихъ. Значить, для того чтобы статуя Антиноя сдѣлалась предметомъ почитанія у египтянъ, Андріанъ долженъ былъ придать ей формы, принятыя у этого народа; и подобно статуѣ Антиноя, стоявшей въ Тиволи, были вѣроятно сдѣланы всѣ его египетскія статуи. Сюда же относится отвращеніе этого народа ко всѣмъ иностраннымъ обычаямъ, особенно греческимъ³², до эпохи покоренія ихъ греками; это отвращеніе было причиной полного равнодушія египетскихъ художниковъ къ искусству другихъ народовъ. Это препятствовало развитію науки столько же, сколько и искусства. Какъ врачи не имѣли права прописывать лекарствъ, не указанныхъ въ священныя книги, такъ и художники не смѣли отступать

отъ стараго стиля; ибо законы ихъ ограничивали духовныя стремленія, предписывая подражать только предкамъ и запрещая всякія нововведенія. Поэтому-то Платонъ сообщаетъ³³, что статуи, сдѣланныя въ его время въ Египтѣ, ничѣмъ не отличаются отъ тѣхъ, которыя существовали за тысячу и болѣе лѣтъ³⁴. Это относится къ произведеніямъ, сдѣланнымъ до времени греческаго владычества въ Египтѣ туземными художниками.

Наконецъ, одна изъ причинъ вышеописаннаго состоянія египетскаго искусства лежитъ въ маломъ уваженіи и значеніи, которымъ пользовались его художники. Эти послѣдніе были только ремесленниками и причислялись съ самому низкому званію. Никто не посвящалъ себя искусству въ слѣдствіе прирожденной склонности и особаго влеченія, а сынъ слѣдовалъ, какъ и въ другихъ сословіяхъ, по стопамъ отца, и никто не оставилъ слѣда, могущаго назваться его собственнымъ. Оттого въ Египтѣ и нѣтъ различныхъ школъ искусства, какъ въ Греціи. При такомъ положеніи дѣла, художники не могли имѣть ни образованія, ни средствъ, могущихъ возвысить ихъ до непосредственной идеи искусства, тѣ же, которые и произвели нѣчто необыкновенное, не могли рассчитывать ни на какія почести или преимущества. Поэтому слово «скульпторъ» по отношенію къ египетскому художнику можетъ быть замѣнено словомъ «работникъ» они работали свои статуи по извѣстной мѣрѣ и формѣ, почему имъ не трудно было соблюдать законъ. Имя одного только изъ египетскихъ ваятелей осталось къ греческомъ произношенію онъ назывался Мемнонъ³⁵ и сдѣлалъ три статуи при входѣ одного Ѳивскаго храма, одна изъ этихъ статуй была величайшая во всемъ Египтѣ.

Что касается до учености египетскихъ художниковъ, то имъ недоставало знанія одной изъ необходимѣйшей для искусства науки, именно анатоміи. Наука эта въ Египтѣ, какъ и въ Китаѣ, была совершенно неизвѣстна, ибо благоговѣніе предъ покойниками не позволяло не только производить препарированіе труповъ, но, по сообщеніямъ Діодора, всякій разрѣзъ на немъ считался убійствомъ. Поэтому парасхиетъ, какъ его называли греки, т. е. тотъ, который бальзамировалъ трупы и дѣлалъ для этого на нихъ нѣсколько надрѣзовъ, по совершеніи этой операціи, убѣгалъ куда-нибудь подальше, гдѣ его не могли достигнуть проклятія и камни родственниковъ покойнаго. Незнаніе анатоміи египетскими художниками видно не только въ неправильномъ изображеніи частей тѣла, но и въ недо-

статочномъ обозначеніи костей и мускуловъ, о чемъ я буду говорить ниже. Анатомія простиралась у египтянъ только на изученіе внутренностей, но и это ограниченное знаніе, переходившее отъ отца къ сыну, для остальныхъ оставалось тайной; ибо при приготовленіи мумій никто не присутствовалъ. Въ египетскихъ статуяхъ замѣчаются также нѣкоторыя уклоненія отъ естественнаго соотношенія частей, такъ напр. на нѣкоторыхъ головахъ уши поставлены выше носа, какъ это мы замѣчаемъ на сфинксахъ. на одной статуѣ въ Виллѣ Алтіери уши стоятъ на одномъ уровнѣ съ глазами, т. е. кончикъ уха и глаза стоятъ на прямой линіи.

II. О стилѣ египетскаго искусства.

Вторую часть этого отдѣла, заключающаго въ себѣ описаніе обрисовки голаго тѣла и одежды фигуръ одѣтыхъ, можно раздѣлить на три части. Въ первыхъ двухъ будетъ говоритья о древнѣйшемъ и затѣмъ о позднѣйшемъ стилѣ египетскихъ скульпторовъ, а въ третьей о подражаніи египетскому искусству греческихъ художниковъ. Я постараюсь объяснить, что истинныя древне-египетскія произведенія суть двухъ родовъ и что въ ихъ искусствѣ можно различать двѣ различныя эпохи: первая продолжалась до завоеванія Египта Камбизомъ, а вторая обнимаетъ все время, пока природныя египетскія художники работали подъ владычествомъ персовъ и грековъ, подражанія же египетскимъ произведеніямъ были вѣроятно всѣ сдѣланы при императорѣ Адріанѣ. Во всѣхъ этихъ трехъ подраздѣленіяхъ будетъ сначала говоритья объ очертаніяхъ голаго тѣла, а затѣмъ объ одеждахъ фигуръ одѣтыхъ.

Въ стилѣ старинномъ очертаніе голаго тѣла имѣетъ явственныя опредѣленныя формы, отличающія произведенія этого стиля не только отъ скульптуръ другихъ народовъ, но и отъ работы стиля позднѣйшаго эта опредѣленность выражается скорѣе въ общемъ контурѣ всего тѣла, чѣмъ въ обрисовкѣ отдѣльных частей. Главнѣйшее и общее свойство этого стиля заключается въ прямизнѣ, въ небольшомъ количествѣ изогнутыхъ волнистыхъ линій. Этотъ же стиль отражается и на архитектурѣ и на орнаментахъ, оттого египетскимъ фигурамъ не достаетъ грацій [божества, совершенно неизвѣстныя въ Египтѣ ³⁶] и живописности, что и Страбонъ ³⁷ замѣчаетъ объ ихъ постройкахъ. Поза фигуры неестественна и принужденна, но ни одна изъ оставшихся египетскихъ статуй не имѣетъ парал-

лельно-замкнутыхъ ногъ, какъ объ этомъ пишутъ нѣкоторые изъ старинныхъ писателей и какъ это часто бываетъ на этрусскихъ фигурахъ; по новѣйшимъ достовѣрнымъ свѣдѣніямъ, этого нѣтъ и на двухъ колоссальныхъ статуяхъ, найденныхъ недалеко отъ развалинъ *Θивъ*. Ноги, которыя дѣйствительно старинны, поставлены параллельно: т. е. не носками врозь, но одна стоитъ передъ другою. На одной мужской египетской статуѣ въ 14 пальмъ вышиною, стоящей въ виллѣ *Альбани*, разстояніе между ногами въ три пальмы. Руки или висятъ прямо внизъ вдоль боковъ, какъбы плотно къ нимъ прижаты, или сложены, но ни на одной фигурѣ не обозначено дѣйствія, выражаемаго движеніемъ рукъ. Эта неподвижность рукъ есть доказательство не неумѣнія художника, но тѣхъ общепринятыхъ правилъ, по которымъ онъ долженъ былъ работать ибо дѣятельность, которую они придавали своимъ фигурамъ, обозначена на обелискахъ и на другихъ работахъ. Нѣкоторыя фигуры сидятъ на подогнутыхъ ногахъ или стоятъ на колѣняхъ, почему ихъ и можно было бы назвать *энгоназами*³⁸; въ этомъ положеніи изображены три *Dii Nixi*³⁹, стоявшіе въ Римѣ передъ тремя кумирями Юпитера Олимпійскаго.

Въ общей обрисовкѣ фигуръ, кости и мускулы обозначены весьма мало, жилъ же и нервовъ и совѣмъ нѣтъ. колѣни, лодыжки и локти обозначены выпуклостями, какъ и въ природѣ. Спины не видно совѣмъ по причинѣ столба, къ которому статуя прислонена и съ которымъ она изъ одного куска. На выше же приведенной статуѣ *Антиноя* спина совершенно свободна. Малая округленность абриса египетскихъ фигуръ служитъ причиною ихъ узкой и сжатой формы, которою *Петроній*⁴⁰ характеризуетъ египетскій стиль искусства. Египетскія, особенно мужскія фигуры отличаются также необыкновенной узкостью тѣла выше бедръ.

Исключеніемъ изъ этихъ общихъ свойствъ и признаковъ египетскаго стиля, заключающихся въ прямолинейности абриса и въ малой обозначенности костей и мускуловъ, служатъ въ египетскомъ искусствѣ изображенія звѣрей. Особенно можно привести⁴¹ базальтоваго сфинкса въ виллѣ *Боргезе* и другого, гранитнаго, въ королевской дрезденской коллекціи⁴², а также двухъ львовъ при входѣ въ *Капitolій* и въ другихъ у фонтана *Феличе*⁴³. Эти животныя сдѣланы съ большимъ пониманіемъ, съ красивымъ разнообразіемъ нѣжно-очерченныхъ изгибовъ и мягко сгибающихся частей. Большія вены,

совсѣмъ не обозначенныя на человѣческихъ фигурахъ, а также бедра и другія кости выполнены отчетливо и красиво, іероглифы на основаніи дрезденскаго сфинкса и лвы вышеупомянутаго фонтана обладаютъ также ясными признаками всѣхъ египетскихъ произведеній. Сфинксы обелиска, лежащаго на Кампо Марцо, того же стиля, и головы сдѣланы очень искусно и тщательно. Изъ этого различія стиля звѣриныхъ фигуръ можно сдѣлать заключеніе, что для изображенія божествъ и священныхъ личностей существовали извѣстные ограниченія, а дѣлая звѣрей, художникъ пользовался большою свободой. Чтобы представить себѣ систему древняго египетскаго искусства, надо припомнить систему управленія въ Спартѣ и Критѣ, гдѣ ни на палецъ нельзя было отступить отъ предписаній законодателя, звѣри же исключались изъ этого опредѣленнаго круга.

Во вторыхъ, при воспроизведеніи голаго тѣла слѣдуетъ обратить особое вниманіе на внѣшнія части, а именно голову, руки и ноги. На головѣ глаза изображены плоско и косо, поставлены не глубоко, какъ на греческихъ фигурахъ, а на одномъ уровнѣ со лбомъ; поэтому и глазная кость, на которой рѣзко обозначены брови, совершенно плоская. Брови, вѣки и края губъ обозначены по большей части вогнутыми линіями. На одной изъ самыхъ старинныхъ головъ, больше чѣмъ въ натуральную величину, изъ зеленоватаго базальта, находящейся въ виллѣ Альбани, глаза обозначены пустыми впадинами, а брови плоской выпуклой чертой, въ ширину ногтя на мизинцѣ: черта эта доходитъ до виска и тамъ отрѣзана подъ угломъ; отъ нижней глазной кости идетъ такая же черта, тамъ же оканчивающаяся. О мягкомъ профилѣ греческихъ головъ египтяне не имѣли понятія, а изгибъ носа у нихъ очень обыкновененъ, скулы сильно очерчены и очень выпуклы, подбородокъ всегда малъ, отчего овалъ лица несовершененъ. Разрѣзъ рта или окончаніе губъ, — въ природѣ или по крайней мѣрѣ у грековъ и европейскихъ народовъ опущенный отъ угловъ рта къ низу, — на египетскихъ головахъ поднять кверху. Изъ всѣхъ мужскихъ каменныхъ фигуръ только одна съ бородою. Эта голова больше натуральной величины, съ базальтовымъ бюстомъ, она находится въ виллѣ Людовичи, сдѣлана она совсѣмъ плоско, какъ изъ кирпичей, а локоны обозначены различными прямолежащими завитками.

Руки имѣютъ такую форму, какъ у людей, которые запустили и испортили свою недурностроенную руку. Ноги отличаются отъ

ногъ на греческихъ фигурахъ тѣмъ, что онѣ плосче и шире, а также тѣмъ, что пальцы на нихъ имѣютъ ничтожную покатость и, какъ и пальцы рукъ, совсѣмъ неразчленены. Маленькій палецъ не изогнуть и не прижать во внутрь, какъ на греческихъ статуяхъ. Таковы напр. ноги Мемнона, какъ ихъ изображаетъ Пококъ ⁴⁴ Положимъ, египетскія дѣти ходили босикомъ ⁴⁵ и пальцы ихъ не были стѣснены; но эта форма ноги происходитъ не отъ ходьбы босикомъ, а должно быть удержалась отъ первоначальныхъ фигуръ. Ногти обозначены только заостренными обрѣзами, безъ всякаго закругленія или изгиба.

На египетскихъ статуяхъ въ Капитоліи, на которыхъ сохранились ноги, послѣднія, какъ и у самого Аполлона Бельведерскаго, не одинаковой длины, правая нога на одной изъ такихъ статуй на три дюйма римскаго пальма длиннѣе, чѣмъ другая. Но эта неровность ногъ имѣетъ свои причины. ногѣ, стоящей нѣсколько сзади и несущей тѣло, хотѣли придать именно столько, сколько она могла потерять для зрѣнія оттого, что подалась нѣсколько назадъ. Я повторяю здѣсь то, о чемъ упомянулъ въ предисловіи, и о чемъ изъ гравюръ судить невозможно, потому что на египетскихъ фигурахъ Боассара, Кирхера, Монфокона и другихъ не находится ни одного изъ приведенныхъ признаковъ египетскаго стиля. Кромѣ того, на египетскихъ статуяхъ нужно уметь различать, что дѣйствительно старо и что добавлено позже. Нижняя часть лица вышеупомянутой Изиды ⁴⁶ въ Капитоліи (единственная изъ 4-хъ тамошнихъ статуй, сдѣланная изъ чернаго гранита) не стариннаго происхожденія, а новѣйшаго добавленія. Я сообщаю объ этомъ, ибо мало кто это знаетъ и кто могъ бы отличить. на этой же статуѣ и на 2-хъ другихъ изъ краснаго гранита добавлены руки и ноги. Сидящая женская фигура въ палацѣ Барберини, держащая въ ящикѣ, подобно другой мужской статуѣ ⁴⁷ у Кирхера ⁴⁸, маленькаго Анубиса, тоже съ позже придѣланной головой.

Въ этой же главѣ хорошо было бы сказать, для поученія занимающихся искусствомъ, о различныхъ формахъ фигуръ боговъ и о чувственно обозначенныхъ свойствахъ ихъ. Но такъ какъ здѣсь съ излишкомъ говорено было о другихъ предметахъ, то придется ограничиться лишь нѣкоторыми замѣчаніями.

Мало сохранилось такихъ статуй, на которыхъ божество изображено съ головой звѣря въ честь его почитаемаго. Въ палацѣ Барбе-

рини есть статуя (уже упомянутая) въ человѣческую величину ⁴⁹ съ головой ястреба она изображаетъ Вириса, другая статуя, съ головой чего то средняго между львомъ, кошкой и собакой, находится въ виллѣ Альбани, въ этой же виллѣ есть маленькая сидящая фигура съ головою собаки, всѣ три сдѣланы изъ черноватаго гранита. Голова второй изъ этихъ статуй покрыта сзади обыкновенной египетской повязкой, заложеной многими складками, закругленной спереди и падающей черезъ плечи назадъ на 2 пальма длины. На головѣ возвышается перпендикулярно такъ называемый лимбусъ, больше пальма вышиною, съ лимбомъ потомъ изображали фигуры ⁵⁰ боговъ, государей и святыхъ. Тѣ, которые подобно Варбуртону думаютъ, что статуи божествъ этого рода позднѣйшаго происхожденія, чѣмъ чисто человѣческія, могутъ быть увѣрены, что вышеуказанныя фигуры также старинны, если не старѣе, какъ и самыя древнія капитолійскія, на которыхъ не измѣненъ человѣческій образъ. Капитолійскій Анубисъ ⁵¹ изъ чернаго мрамора не есть произведеніе египетскаго искусства, а сдѣланъ при Адрианѣ. Страбонъ ⁵², а не Діодоръ, по словамъ Покока, извѣщаетъ о Ѳивскомъ храмѣ, внутри котораго совсѣмъ не было человѣческихъ фигуръ, а только звѣриныя, и Пококъ ⁵³ хочетъ повидимому распространить это замѣчаніе на другіе тамъ же сохранившіеся храмы. А между тѣмъ, теперь находятъ больше египетскихъ фигуръ, по всѣмъ признакамъ изображающимъ божества, съ полнымъ человѣческимъ образомъ, чѣмъ съ головами звѣрей, какъ это доказываетъ между прочимъ извѣстная таблица Изиды, находящаяся въ Туринѣ, въ музеѣ короля сардинскаго. Ни на одномъ изъ старинныхъ памятниковъ этого народа ⁵⁴ не встрѣчается Изида ⁵⁵ съ рогами на головѣ. Скорѣе всего, что всѣ женскія фигуры въ Капитоліи относятся къ этой богинѣ. Это не могутъ быть жрицы, ибо въ Египтѣ женщинамъ эта должность не поручалась ⁵⁶ Мужскія же фигуры, находящіяся въ этомъ мѣстѣ, могутъ быть также статуями Ѳивскихъ верховныхъ жрецовъ. О крыльяхъ египетскихъ божествъ будетъ сказано въ третьемъ отдѣлѣ этой части. Здѣсь можно также замѣтить, что нѣтъ ни одной статуи въ Римѣ изъ древнеегипетскихъ произведеній, которой былъ бы вложенъ въ руки систрумъ, и, кромѣ какъ на таблицѣ Изиды, инструментъ этотъ нигдѣ не встрѣчается; поэтому ошибочно думаютъ тѣ, которые подобно Біанкини ⁵⁷ утверждаютъ, что видѣли его еще на другихъ обелискахъ. Объ этомъ я уже говорилъ въ другомъ

мѣстѣ ⁵⁸ Посохи божествъ снабжены обыкновенно птичьей головой, такое украшеніе часто употреблялось и египтянами и другими народами, какъ это доказываютъ сидящія фигуры по обѣимъ сторонамъ ⁵⁹ большой доски изъ краснаго гранита въ саду палацо Барберини, а не тамъ, гдѣ сообщали Пококу. Эта птица, вѣроятно, таже, которую жители называютъ теперь абукерданомъ ⁶⁰, величиною она съ маленькаго журавля. И греки носили палки ⁶¹, сверху украшенныя фигурами птицъ. У ассирійцевъ, по словамъ Геродота, на верху вырѣзывались яблоки, розы, лиліи, орлы и т. п. Напр. на посохѣ Юпитера былъ орелъ, описанный Пиндаромъ ⁶² и заимствованный изъ обыкновеннаго употребленія, что видно на прекрасномъ жертвенникѣ въ виллѣ Альбани.

Египетскіе сфинксы обоихъ половъ. впереди женскаго съ женской головой, сзади мужскаго. Это никѣмъ еще не было замѣчено. Я добылъ это свѣдѣніе ⁶³, благодаря одному камню въ музеѣ Штосса, и этимъ пояснилъ до сихъ поръ непонятое мѣсто ⁶⁴ у поэта Филемона, говорящаго о мужескихъ сфинксахъ; и греческіе художники ⁶⁵ дѣлали иногда сфинсковъ съ бородою. Это нашелъ я на одномъ рисункѣ коллекціи Кардинала Альбани и думалъ, что произведеніе, съ котораго снять рисунокъ, давно утеряно. Но оно было найдено въ гордеробной палацо Фарнезе и оказалось превосходной работой изъ обожженной глины. Геродотъ, называя сфинсковъ ⁶⁶ ἀνδρόσφιγγες, по моему мнѣнію указываетъ на ихъ двоякій родъ. Особенно замѣчательны сфинксы, находящіеся по 4-мъ сторонамъ обелиска солнца, у нихъ человѣческія руки, съ острыми изогнутыми когтями хищныхъ животныхъ.

Во второмъ отдѣлѣ староегипетскаго стиля объ одеждахъ фигуръ, я обращаю прежде всего вниманіе на то, что одежды эти были главнымъ образомъ ⁶⁷ изъ льняныхъ тканей, которыя въ этой странѣ ⁶⁸ изготовлялись часто; одежда египтянъ, называемая калазирозъ, оканчивалась внизу ⁶⁹ сборчатымъ кантомъ со многими складками и доходила до самыхъ ногъ ⁷⁰, мушны поверхъ этого носили еще бѣлый суконный плащъ. Но мужскія изображенія сдѣланы всѣ голыми, какъ на статуяхъ, такъ и на обелискахъ, кромѣ передника, надѣтаго на бедра и закрывавшаго нижнюю часть тѣла. Передникъ этотъ заложенъ мелкими складками. Вѣроятно, это были изображенія божествъ, которыя здѣсь, какъ и у грековъ, принято было изображать нагими, а можетъ быть подъ этимъ передникомъ разумѣ-

лось древнѣйшее одѣяніе, остававшееся еще долго потомъ у арабовъ послѣдніе не имѣли другой одежды ⁷¹, кромѣ передника вокругъ чреслъ и башмаковъ на ногахъ.

Въ этомъ стариннѣйшемъ стилѣ одѣяніе, особенно женское, обозначено только выдающимся или приподнятымъ краемъ вокругъ шеи и ногъ, какъ это видно на вышеупомянутой капитолійской Изидѣ и на 2-хъ другихъ статуяхъ тамъ же. На серединѣ груди обозначенъ маленькій кружокъ и отъ него, какъ радіусы, идутъ во всѣ стороны близко лежащіе другъ къ другу прорѣзы въ два пальца шириною. Это можно было принять за уродливое украшеніе. Я же того мнѣнія, что это складка тонкаго покрывала, облекающаго грудь, Потому что на одной египетской Изидѣ позднѣйшаго стиля, въ виллѣ Альбани, на грудяхъ едва замѣтны возвышающіяся складки, идущія въ томъ же направленіи отъ середины груди. Одѣяніе этихъ фигуръ скорѣе только подразумѣвается. На одной муміи нарисована Изида ⁷², одѣтая такимъ образомъ, а 20 колоссальныхъ деревянныхъ статуй наложницъ царя Микерина, принимаемыхъ Геродотомъ ⁷³ за нагія, можетъ быть носили одежду такого рода, по крайней мѣрѣ теперь не встрѣчается ни одной совершенно нагой египетской статуи. Это же самое замѣчаетъ Пококъ ⁷⁴, говоря о сидящей статуѣ Изиды, которую можно было бы принять за совершенно нагую, еслибы у ней не было выдающагося края надъ ногою, поэтому онъ и представляетъ себѣ это одѣяніе сдѣланнымъ изъ кисеи, изъ которой и теперь, въ большія жары, восточныя женщины носятъ рубашки.

Совсѣмъ особеннымъ образомъ одѣта вышеупомянутая сидящая статуя въ галлерей Барберини, сверху до низу простирается на ней одежда безъ складокъ, какъ колоколъ. Понятіе объ этомъ можно получить изъ фигуры описанной Пококомъ ⁷⁵

Въ томъ же родѣ сдѣлана юбка старинной женской фигуры, изъ чернаго гранита, въ 3 пальмы вышиною, находящейся въ Римѣ въ музеѣ Урбано Роланди; и такъ какъ къ низу юбка эта не расширяется, то нижняя часть фигуры похожа на столбъ. Ногъ ея совсѣмъ не видно.

Выпуклыя разрисованныя фигуры, сохранившіяся въ Оивахъ, были, должно быть ⁷⁶, какъ платье Озириса ⁷⁷, безъ всякихъ отклоненій, безъ свѣта и тѣни. И это не должно намъ казаться страннымъ, какъ оно показалось тому, кто далъ намъ эти свѣдѣнія, потому-что всѣ выпуклыя произведенія сами собою получаютъ свѣтъ и тѣни,

будь онѣ изъ бѣлаго мрамора или изъ какого-нибудь другого одноцвѣтнаго матерьяла, но еслибы ихъ разрисовать такъ же, какъ это принято въ живописи, то получилось бы полное смѣшеніе красокъ. Впрочемъ, въ Египтѣ находятся и другія разрисованныя скульптурныя вещи ⁷⁸

Можно кое-что сказать и о другихъ частяхъ египетскаго одѣянія. Мушны ходили обыкновенно съ непокрытой головою и въ этомъ представляли противоположность персамъ, о чемъ упоминаетъ и Геродотъ, говоря о различной твердости череповъ персовъ и египтянъ, которые пали на полѣ битвы. У дошедшихъ до насъ египетскихъ мужскихъ статуй голова покрыта или повязкой, или шапкой; это статуи или боговъ, или царей, или жрецовъ. На нѣкоторыхъ повязка спускается двумя широкими концами, плоскими или закругленными кнаружи, и покрываетъ плечи или грудь и часть спины. Иногда головной уборъ походилъ на митру, иногда былъ сплюсненъ на верху во вкусъ уборовъ, которые носились 200 лѣтъ тому назадъ, напр. во вкусъ повязки, которую мы видимъ на портретахъ извѣстнаго типографщика Альда-Мануція. Встрѣчаются также и фигуры животныхъ въ такихъ повязкахъ и митрахъ, — какъ напр. сфинксъ и ястребъ, о которыхъ мы говорили выше: на первомъ повязка, второй изображенъ въ митрѣ. Въ музеѣ упомянутого Роланда находится большой базальтовый ястребъ въ митрѣ, вышиною около 3-хъ палмъ. Повязка сплюснутая сверху связывалась подъ подбородкомъ двумя тесьмами, какъ это можно видѣть въ томъ же музеѣ на черной гранитной статуѣ, въ сидячемъ положеніи, вышиною въ 4 палмы. На этой повязкѣ возвышается высокое украшеніе, которое между прочимъ встрѣчается также на головномъ уборѣ одной изъ фигуръ обелиска Барберини. Это украшеніе принимаютъ за кустарникъ (пучекъ) Діодора ⁷⁹, служившій главнымъ украшеніемъ царей. На нѣкоторыхъ фигурахъ, какъ мужскихъ, такъ и женскихъ обозначены 4 ряда камней, жемчужинъ и т. п.; такія повязки висятъ на груди, какъ мантильи, и встрѣчаются часто на канопахъ и муміяхъ. На женскихъ фигурахъ голова всегда покрыта повязкой, которая часто составлена изъ множества мелкихъ складочекъ, какъ это видно на головѣ изъ зеленого базальта въ виллѣ Альбани. На этой повязкѣ на лбу изображенъ длинный камень, а надъ лбомъ обозначено начало волосъ.

Объ отдѣльныхъ прическахъ я скажу только то, чего нѣтъ

у другихъ писателей. Въ виллѣ Алтьери, я нашелъ кажется, одну изъ стариннѣйшихъ египетскихъ головъ, украшенную накладкой фальшивыхъ волосъ. Волосы эти множествомъ мельчайшихъ завитушекъ падаютъ по плечамъ; судя по тысячамъ завитушекъ, я думаю, что невозможно было сдѣлать эту прическу изъ своихъ волосъ. Тамъ, гдѣ начинается самый ростъ волосъ, вокругъ лба, положена діадема, завязанная спереди. Подобная же прическа встрѣчается на одномъ изъ барельефовъ, украшающихъ жилище римскаго сенатора въ Капитоліи. Тамъ также волосы мелко завиты. Мнѣніе мое подтверждается у Покока. внутренняя сторона такой накладки у него совсѣмъ гладкая, и на ней видна сѣтка, къ которой пришивались волосы⁸⁰. Поэтому я не знаю правда ли, что одна такая накладка на одной изъ египетскихъ статуй въ Капитоліи сдѣлана изъ перьевъ, какъ говорится объ этомъ въ описаніи⁸¹. Но такъ какъ извѣстно, что кареагеняне носили такія накладки изъ волосъ, ибо таковая была у Аннибала⁸² во время его похода въ Лигурійскую землю, то весьма вѣроятно, что это обыкновеніе было и у египтянъ.

Другую странность въ причeskѣ египтянъ было носить большой локонъ волосъ на бритой головѣ, какъ это видно не на одной черной мраморной статуѣ⁸³ въ Капитоліи; локонъ этотъ на ней расположенъ надъ лѣвымъ ухомъ. Что касается до статуй, то о ней я буду еще говорить, какъ о подражаніи работамъ египетскимъ. Объ этомъ локонѣ не упоминается ни въ гравированныхъ таблицахъ, ни въ ихъ описаніяхъ. Въ описаніи гравированныхъ камней музея Штосса я говорилъ о Гарпократѣ, на выбритой головѣ котораго тоже только одинъ локонъ, и я упомянулъ объ этой странности по поводу фигуры того же божества, описанной графомъ Кайлусомъ⁸⁴. Этимъ можно объяснить все сказанное Макробіемъ⁸⁵ объ описаніи египтянами солнца, — именно, онъ намъ сообщаетъ, что они придавали ему выбритую голову съ однимъ локономъ съ правой стороны. Значитъ, Куперъ⁸⁶ правъ, говоря, что египтяне въ Гарпократѣ обожали солнце, и не правъ тотъ современный писатель⁸⁷, который обвиняетъ его въ ошибкѣ по этому поводу. Въ кабинетѣ коллегіума св. Игнатія въ Римѣ есть такой маленькій Гарпократъ вмѣстѣ съ двумя другими бронзовыми фигурами, чисто-египетскими; всѣ три украшены такимъ локономъ.

Ни на одной египетской фигурѣ не видно ни башмаковъ, ни сандалій, и Плутархъ говорить о женщинахъ этой страны, что онѣ

ходили босикомъ, впрочемъ, надо сдѣлать исключеніе для статуи, описанной Пококомъ. на ней у лодыжекъ надѣты угловатые браслеты, отъ которыхъ спускается нѣчто въ родѣ ремня, проходящаго между большимъ и сосѣднимъ съ нимъ пальцемъ, какъ бы для того, чтобы привязать сандалю, на статуѣ невидимую.

Во второй части этого отдѣла будетъ говоритья о послѣдующемъ позднѣйшемъ стилѣ египетскихъ художниковъ, здѣсь, также какъ и въ первой, мы займемся сначала описаніемъ голаго тѣла, затѣмъ описаніемъ одеждъ.

Двѣ базальтовые статуи Капитолійскаго кабинета и одна изъ виллы Альбани могутъ послужить намъ для сравненія и дать ясное представленіе объ обоихъ стиляхъ. Впрочемъ, я долженъ замѣтить, что во второй статуѣ голова реставрирована. Лицо ⁸⁸ одной изъ двухъ первыхъ статуй нѣсколько уклоняется отъ обыкновенной египетской формы, хотя ротъ и приподнять къ верху, а подбородокъ слишкомъ коротокъ, — отличительныя черты старинныхъ египетскихъ головъ. Глаза на нихъ впалые и повидимому вначалѣ были поставлены иначе. Лицо ⁸⁹ второй статуи приближается еще болѣе къ греческой формѣ, но ансамбль фигуры плохо обрисованъ и пропорціи ея неправильны руки гораздо изящнѣе, чѣмъ на фигурахъ стараго стиля, ноги, какъ обыкновенно, только художникъ нѣсколько болѣе раздвинулъ ихъ. Поза и расположеніе первой и третьей статуй совершенно такія же, какъ на старинныхъ египетскихъ. руки висятъ перпендикулярно внизъ и плотно прилегаютъ къ бокамъ, за исключеніемъ первой, гдѣ рѣзцомъ сдѣлано отверстіе. По египетскому способу, онѣ обѣ приложены къ угловатому столбу. На второй фигурѣ руки расположены свободнѣе, хотя и нераздѣлены; въ одной рукъ рогъ изобилія съ плодами. Противъ обыкновенія, статуя эта не прислонена спиною къ колоннѣ.

Статуи эти сдѣланы египетскими мастерами, но уже подъ господствомъ грековъ, которые ввели въ Египетъ своихъ боговъ и свой образъ творчества, но и съ своей стороны приняли обычаи этой страны. Во времена Платона, т. е. тогда, когда египтяне сдѣлали нѣсколько счастливыхъ попытокъ, чтобы освободиться отъ персидскаго ига, египетскіе художники занимались скульптурой, значить, весьма вѣроятно, что и при Птоломеевѣ они продолжали свое искусство, тѣмъ болѣе, что вполне сохранили свой культъ. Еще однимъ отличительнымъ признакомъ послѣдняго стиля служить то, что на статуяхъ

нѣтъ іероглифовъ, тогда какъ на старинныхъ фигурахъ ими усѣяны весь базисъ и вся колонна, на которую статуя опирается. Но въ общемъ характеристической чертой служить самый стиль статуй, а не іероглифы: потому-что, хотя ихъ и не встрѣчается на подражаніяхъ египетскимъ статуямъ, о чемъ будетъ рѣчь ниже, отсюда не слѣдуетъ, что онѣ должны быть обязательно на старинныхъ статуяхъ, напротивъ, безчисленное множество послѣднихъ не представляютъ никакихъ слѣдовъ этихъ символическихъ знаковъ. Таковы напр. два обелиска въ Римѣ одинъ передъ соборомъ св. Петра, другой передъ церковью Маріи Маджоре. Плиній⁹⁰ дѣлаетъ тоже замѣчаніе о другихъ обелискахъ. Левъ при входѣ въ Капитолій и Озирисъ во дворцѣ Барберини также не имѣютъ іероглифовъ. Я могъ бы привести множество сочиненій и фигуръ, подтверждающихъ эти слова.

Что касается до египетскихъ одеждъ, то на трехъ вышеприведенныхъ статуяхъ есть туника, верхнее платье и плащъ. Это не противорѣчитъ словамъ Геродота⁹¹, увѣряющаго, что египтянки носили только одну одежду онъ вѣрно говорилъ о верхней одеждѣ. Нижняя одежда, или туника двухъ капитолійскихъ статуй, мелкими складками ниспадаетъ до пальцевъ ногъ, а по бокамъ даже до пьедестала. Этой одежды не видно на третьей статуѣ, изъ виллы Альбани, потому-что на ней нѣтъ болѣе старинныхъ ногъ. Эта часть одежды, судя по множеству мелкихъ складокъ, сдѣланная изъ льняной матеріи, простирается до самой шеи и покрываетъ не только грудь, но и все тѣло до самыхъ ногъ, лишь рукава въ ней короткіе и покрываютъ только верхнюю часть руки. На третьей статуѣ драпировка на груди образуетъ множество мелкихъ, почти незамѣтныхъ складокъ, которыя, расходясь отъ груди, распространяются во всѣ стороны, какъ мы это описывали выше. На первой и на третьей статуяхъ платье совсѣмъ такое же оно плотно прилегаетъ къ тѣлу, за исключеніемъ нѣсколькихъ густыхъ складокъ, которыя приподнимаются. Впрочемъ на всѣхъ трехъ статуяхъ платье не идетъ дальше нижней части груди, гдѣ оно прикрѣпляется къ плащу. Плащъ лежитъ двумя своими концами на плечахъ и ими же прикрѣпляется подъ грудью къ самому платью. Часть этихъ концовъ узломъ спускается вдоль груди. На прекрасной греческой Изидѣ въ Капитоліи и на Изидѣ дворца Барберини можно видѣть такія платья, подвязанные концами плаща. Такимъ образомъ платье приподнято кверху и мягкими неправильными складками падаетъ на бедра и ноги. Одна прямая складка падаетъ съ груди и идетъ

между ногами до самыхъ ступней. На третьей статуѣ изъ виллы Альбани есть маленькое различіе именно, одинъ конецъ плаща перекинуть черезъ плечо, другой доходить до лѣвой груди и оба связаны съ платьемъ подъ грудью. Это все, что видно отъ плаща, остальное падаетъ назадъ и скрыто колонной, на которую эта статуя, какъ и первая, опирается. Вторая статуя безъ колонны, и плащъ обвиняетъ ей нижнюю часть тѣла.

Предметомъ третьей части этого отдѣла будутъ фигуры, которыя, походя болѣе на стариннѣйшія египетскія статуи, чѣмъ послѣднія, не сработаны ни въ этой странѣ, ни ея художниками, но суть подражанія египетскимъ образцамъ, сдѣланныя по заказу Андріана, и кажется и найденныя всѣ на его виллѣ въ Тиволи. На нѣкоторыхъ изъ этихъ подражаній стиль чисто древне-египетскій, на другихъ смѣсь египетскаго съ греческимъ. Но въ обоихъ случаяхъ статуи позой и положеніемъ напоминаютъ старо-египетскія фигуры онѣ поставлены прямо, не носятъ слѣдовъ дѣятельности, руки висятъ перпендикулярно и прижаты къ бокамъ, ноги расположены параллельно другъ другу, спина прислонена къ колонкѣ съ гранями. Другія поставлены въ той же позѣ, но руки расположены свободнѣе, держатъ или указываютъ что-нибудь. Жаль, что на этихъ статуяхъ не сохранились ихъ античныя головы: на головѣ прежде всего распознаются различные признаки стиля. Это слѣдуетъ особенно замѣтить, такъ какъ во многихъ описаніяхъ египетскихъ статуй это повидимому не было извѣстно, а Боттари⁹² останавливается долго на головѣ Изиды, о которой мы говорили выше, что она реставрирована. Пряди волосъ, лежащія на плечѣ, сохранились, и по ихъ образцу сдѣланы локоны на новой головѣ. Уже послѣ реставрированія этой статуи была найдена старая голова; ее купилъ кардиналъ Полиньякъ, музей котораго было пріобрѣтенъ прусскимъ королемъ⁹³. Здѣсь я укажу сначала различные виды произведеній этого рода, остановлюсь на самыхъ замѣчательныхъ, опишу ихъ внѣшній видъ и форму и тогда уже коснусь одежды.

Изъ статуй этого рода, особенно отличаются⁹⁴ двѣ изъ краснаго гранита, расположенныя противъ епископскаго дворца въ Тиволи, и статуя египетскаго Антиноя, стоящая въ Капитоліи. Послѣдняя нѣсколько больше натуральной величины, между тѣмъ какъ двѣ первыя почти вдвое ея больше и имѣютъ не только положеніе древне-египетскихъ фигуръ, но, что важнѣе, сохранили у спины колонку съ гранями,

испещренную ієроглифами. Бедра и передняя часть тѣла покрыта у нихъ передникомъ, на головѣ повязка, концы которой соединяются спереди. На головѣ у нихъ, какъ на каріатидахъ, корзины, корзина и вся статуя сдѣланы изъ одного куска. Такъ какъ эти статуи, и положеніемъ, и формой, совершенно схожи съ египетскими произведеніями перваго стиля, то и неудивительно, что почти всѣ занимающіеся искусствомъ отнесли ихъ къ самой отдаленной древности. Описывая ихъ, придерживались общей формы и не обращали вниманія на части, которыя только и доказываютъ противоположное. Грудь, плоская на древнихъ фигурахъ, здѣсь выпуклая и высокая. Ребра подъ грудью, совсѣмъ не видныя на первыхъ, рѣзко обозначены на послѣднихъ. Тамъ тѣло худощаво надъ бедрами, здѣсь оно очень полно. Изгибы колѣнъ здѣсь гораздо замѣтнѣе, а мускулы рукъ даже бросаются въ глаза. Лопатки, едва замѣтныя на первыхъ фигурахъ, на послѣднихъ явно округлены; а ноги по формѣ подходятъ къ греческимъ. Но главная разница замѣтна въ лицѣ, выраженіе котораго совсѣмъ не въ египетскомъ духѣ и видъ головы совсѣмъ не похожъ на египетскій. Глаза не выпуклые, какъ это было и въ дѣйствительности и на стариннѣйшихъ египетскихъ статуяхъ, они лежатъ глубоко, по греческому образцу, для того чтобы обозначить глазную кость и сохранить расположеніе свѣта и тѣни. Кромѣ этихъ греческихъ формъ на нихъ замѣтно строеніе лица, вполне похожее на физиономію греческаго Антиноя, почему я и думаю, что это египетскія изображенія этого извѣстнаго юноши. Египетскій Антиной въ Капитоліи обнаруживаетъ еще болѣе смѣшанный стиль греческаго съ египетскимъ, такъ какъ статуя свободна со всѣхъ сторонъ и не опирается на колонку. Сюда же можно отнести различныхъ сфинксовъ. Въ виллѣ Альбани есть 4 гранитные сфинкса, головы которыхъ не могли быть ни задуманы, ни исполнены египетскими художниками. Мраморныя же статуи Изиды не должны быть отнесены къ этому классу сдѣланныхъ совершенно въ греческомъ стилѣ, онѣ были исполнены во времена императоровъ, ибо во время Цицерона⁹⁵ въ Римѣ еще не былъ принятъ культъ этого божества.

Между барельефами, принятыми за подражанія, слѣдуетъ особенно отличить обломокъ изъ зеленого базальта, во дворѣ палацо Маттеи⁹⁶, на которомъ изображена процессія одного жертвоприношенія. Изида, здѣсь изображенная, сдѣлана крылатой, и крылья, начинающіяся надъ бедрами, спускаются внизъ и закрываютъ всю нижнюю часть тѣла.

Таже богиня на таблицѣ Изиы тоже съ крыльями, закрывающими ей ноги и расположенными подобно первымъ. На одной Мальтійской медали⁹⁷ встрѣчаются подобныя двѣ фигуры съ такими же крыльями, въ родѣ херувимовъ, но съ бычачьими ногами. Фигуры эти поставлены одна противъ другой, а крылья ихъ протянуты впередъ, какъ бы для тѣни. На одной муміи есть также такой рисунокъ съ крыльями, которыя впрочемъ расположены иначе. одно внизъ, другое -вверхъ, чтобы дать тѣнь другой фигурѣ, сидящей сзади⁹⁸. Я не могу не указать здѣсь на ошибку, дѣлаемую Варбуртономъ⁹⁹, который утверждаетъ, что знаменитая желѣзная таблица Изиы, выложенная серебряными фигурами, сдѣлана въ Римѣ. Это мнѣніе не имѣетъ никакого основанія и приведено только, какъ подтвержденіе его системы. Я не могъ изслѣдовать самой таблицы, но думаю, что произведеніе принадлежитъ къ древнему стилю. Іероглифы, которыя на немъ находятся, и которыя не встрѣчаются на римскихъ подражаніяхъ, доказываютъ его древность и опровергаютъ мнѣніе Варбуртона.

Кромѣ статуй и барельефовъ, разсматриваемыхъ какъ подражанія, къ этому же классу слѣдуетъ отнести каноны, исполненные изъ базальта, и рѣзные камни, сдѣланные во времена императоровъ и украшенные фигурами и символами въ египетскомъ вкусѣ. Въ Капитоліи есть одна такая канопа изъ зеленого базальта. Но двѣ самыя прекрасныя, тоже изъ зеленого базальта, принадлежатъ кардиналу Альбани; о первой изъ нихъ было сообщено недавно¹⁰⁰. Другая такая же стоитъ въ Капитоліи и была найдена на виллѣ Андріана въ Тиволи. Что касается до древности этихъ формъ, то о ней можно судить по различнымъ признакамъ. и по рисунку, и по исполненію, а также и по отсутствію іероглифовъ. Рисунокъ этихъ канопъ, особенно головы, совсѣмъ въ греческомъ стилѣ. Между рѣзными камнями, называемыми скарабеями, тѣ, выпуклая сторона которыхъ носить изображеніе жука, а плоская египетскаго божества, принадлежатъ временамъ позднѣйшимъ. Писатели¹⁰¹, предполагающіе ихъ очень старинными, руководятся въ этомъ мнѣніи только посредственностью работы; другихъ признаковъ они не знаютъ. Всѣ другіе, обыкновенные рѣзные камни съ изображеніемъ фигуры Сераписа или Анубиса — римскаго происхожденія. Въ этихъ произведеніяхъ Сераписъ совсѣмъ не египетскій; это греческій Плутонъ, какъ я и докажу вполнѣ. Оттого и предполагаютъ, что культъ этого божества возникъ во Фракіи и былъ введенъ въ Египтъ при первыхъ Птоло-

мехахъ ¹⁰² Въ кабинетѣ Штосса есть 15 рѣзныхъ камней съ изображеніемъ Анубиса; они все принадлежатъ позднѣйшимъ временамъ. Камни, называемые абраксами, признаются теперь мистическими знаками гностиковъ и василидовъ, еретиковъ первыхъ вѣковъ христіанства; исполненіе ихъ таково, что въ исторіи искусства они не заслуживаютъ дальнѣйшаго вниманія.

Объ одеждахъ фигуръ, представляющихъ подражаніе древне-египетскимъ, можно сказать тоже самое, что о формѣ и рисункѣ всего тѣла. Нѣкоторыя мужскія фигуры, сдѣланныя по настоящему египетскому типу, одѣты только передникомъ. та, о которой я говорилъ выше и которая имѣетъ локонъ волосъ на выбритой головѣ, совсѣмъ не имѣетъ одежды, чего никогда не бываетъ на старинныхъ фигурахъ этого народа. Женскія фигуры этого послѣдняго стиля совершенно одѣты, какъ и въ первомъ. Въ подражаніяхъ стариннымъ образцамъ есть такія, драпировка которыхъ обозначена оторочкой на ногахъ и вокругъ шеи и рукъ. На нѣкоторыхъ изъ этихъ фигуръ по серединѣ тѣла спускается между ногами одна большая складка, другія, кромѣ этой одежды, носятъ плащъ, связанный на груди, какъ я описывалъ выше. Въ виллѣ Альбани есть одна, о которой стоитъ поговорить отдѣльно: тамъ есть мужская фигура изъ чернаго мрамора, одѣтая по женски, но полъ ея обозначенъ подъ одеждами, такъ что не остается никакихъ сомнѣній. Голова этой статуи потеряна. Въ галлерей Барберини есть мраморная Изиды ¹⁰³, обвитая змѣей, головныя украшенія которой совсѣмъ египетскаго характера. Украшеніе, которое она носитъ вокругъ шеи и на груди ¹⁰⁴, сдѣлано изъ нѣсколькихъ рядовъ шнуровъ ¹⁰⁵ и бусъ, какъ это встрѣчается на канопахъ.

Вотъ три отдѣленія второй главы о стилѣ египетскаго искусства. въ первомъ говорится о древнѣйшемъ стилѣ, во второмъ о позднѣйшемъ, а въ третьемъ о подражаніяхъ египетскимъ образцамъ.

III. Механическая сторона египетскаго искусства.

Здѣсь мы будемъ говорить о механической сторонѣ египетскаго искусства; во первыхъ, о самой обработкѣ произведеній, а во вторыхъ о матеріалѣ, для нихъ употреблявшемся.

Что касается до самой работы египетскихъ художниковъ, то вотъ что говорить объ этомъ Діодоръ Сицилійскій ¹⁰⁶ «Египетскіе скульп-

торы придерживались въ своей работѣ совѣмъ особенной системы. Приготовивъ надлежащимъ образомъ камень и придавъ ему слѣдующую величину, они распиливали его пополамъ и дѣлили работу между собой, такъ что два мастера работали надъ одной статуей.» Надо думать, что такъ была исполнена деревянная статуя Аполлона, воздвигнутая въ Самосѣ. Телеклъ работалъ надъ одной половиной въ Ефесѣ, Θεодоръ надъ другой въ Самосѣ. Разрѣзъ проходилъ подъ бедрами, но работа была выполнена такъ аккуратно, что обѣ части совершенно сливались при соединеніи¹⁰⁷. Я думаю, иначе нельзя объяснить сказанное писателемъ. Потому-что нельзя себѣ представить, чтобы дѣленіе происходило вдоль тѣла, отъ макушки до ногъ подобно тому, какъ, по сказаніямъ, Юпитеръ¹⁰⁸ раздѣлилъ первыхъ людей, состоявшихъ изъ 2-хъ тѣлъ, мужскаго и женскаго; между тѣмъ именно такъ объясняютъ это многіе переводчики Діодора. Египтяне также отнеслись бы къ такой работѣ, какъ къ тому человѣку на половину черному, на половину бѣлому, котораго показалъ имъ первый Птоломей¹⁰⁹. Чтобы доказать все сказанное, я могу привести мраморную статую работы греческаго художника. Это знаменитый египетскій Антиной, который прежде вѣроятно стоялъ между другими египетскими божествами въ виллѣ Тиволи, гдѣ онъ и былъ найденъ. Статуя эта состоитъ изъ двухъ частей, соединенныхъ подъ передникомъ. уже по этому одному, статуя эта должна быть отнесена къ числу подражаній египтянамъ. Надо впрочемъ думать, что по этой методѣ изготовлялись только колоссальныя статуи, остальные же дѣлались изъ одного куска. Тотъ же писатель говоритъ о колоссахъ, сдѣланныхъ изъ одного куска¹¹⁰; нѣкоторые сохранились до нашего времени¹¹¹. Между колоссальными статуями, о которыхъ говоритъ этотъ историкъ, слѣдуетъ упомянуть изображеніе царя Озирманеа, на которомъ ноги длиною въ 14 пальмъ.

Всѣ, дошедшія до нашего времени, статуи исполнены съ замѣчательной тщательностью и оконченностью. Нѣтъ ни одной, которая была бы окончена только съ помощью простого рѣзца, какъ мы это видимъ на многихъ греческихъ статуяхъ. Статуи, стоящія на верху обелисковъ, выполнены также тщательно, какъ тѣ, которыя разсматриваются вблизи. Это можно видѣть на обелискѣ Барберини, а особенно на обелискѣ солнца, которыя оба лежатъ на землѣ. На послѣднемъ съ особой тонкостью и пониманіемъ выдѣлано ухо одного сфинкса, даже на греческихъ барельефахъ не встрѣчаешь ничего подобнаго.

Тоже самое наблюдается на одномъ рѣзномъ камнѣ въ музеѣ Штосса¹¹² работа несомнѣнно древне-египетская, а по обработкѣ не уступаетъ греческимъ. Это фигура сидящей Изиды, вырѣзанная на ониксѣ во вкусѣ обелисковъ. Подъ тонкимъ коричневымъ слоемъ камня проходилъ бѣлый, и художникъ, чтобы воспользоваться этимъ, углубилъ изображеніе лица и рукъ богини, а также ея кресло.

Египетскіе художники часто на мѣсто глазъ дѣлали углубленія и вставляли туда зрачки изъ другого матерьяла. Въ виллѣ Альбани есть такая базальтовая статуя, а въ виллѣ Альтери такая же голова. Тамъ же находится другой обломокъ, на которомъ уцѣлѣла голова и часть бюста. глаза на ней такъ хорошо вдѣланы, что кажутся литыми.

Матерьяломъ для скульптурныхъ работъ египтянамъ служило дерево, бронза и камень. Въ коллегіумѣ св. Игнатія въ Римѣ есть три статуи изъ кедроваго дерева; онѣ поставлены, какъ муміи, и одна изъ нихъ раскрашена. Гранитъ, по Геродоту эфіопскій мраморъ¹¹³ или ѳивскій¹¹⁴ камень¹¹⁵, былъ двоякаго рода — черный и красноватый: изъ послѣдняго три огромныя статуи стоятъ теперь въ Капитоліи. Изъ чернаго гранита тамъ же находится большая Изида, а въ виллѣ Альбани уже упомянутый Анубисъ въ натуральную величину. Болѣе грубые сорта этого гранита шли на колонны.

Базальтъ употреблялся тоже 2-хъ родовъ — черный и зеленоватый; изъ послѣдняго чаще всего дѣлали животныхъ, примѣромъ чему служатъ львы при входѣ въ Капитолій и сфинксы въ виллѣ Боргезе. Но два самые большіе сфинкса, одинъ въ Ватиканѣ, другой въ виллѣ Джуліи, оба въ 10 палмъ длиною, сдѣланы изъ красноватаго гранита. Головы ихъ длиною въ 2 палмы. Изъ чернаго базальта сдѣланы уже упомянутыя 2 статуи. позднѣйшаго египетскаго стиля въ Капитоліи и нѣсколько болѣе мелкихъ фигуръ. Изъ зеленоватаго базальта сохранились обломки ногъ въ виллѣ Альтери, а также прекрасная ваза съ іероглифами и женскими ногами сверху, стоящая въ Римскомъ коллегіумѣ. Изъ этого же камня впослѣдствіи были сдѣланы подражанія египетскимъ фигурамъ, напр. каноны и маленькій сидящій Анубисъ въ Капитоліи.

Кромѣ этихъ фигуръ изъ простого камня, попадаются еще сдѣланныя изъ алебаstra, порфира, мрамора и изумрудной плазмы. Алебастръ добывался¹¹⁶ на ѳивскихъ ломкахъ, изъ алебаstra сохранилась сидящая статуя Изиды, съ Горомъ на колѣнахъ, въ 2 палмы

вышиною и еще одна маленькая; обѣ находятся въ коллегіумѣ св. Игнатія

Изъ египетскихъ алебастровыхъ статуй сохранилась только одна Изида изъ виллы Альбани¹¹⁷, да и то верхняя часть туловища ея реставрирована итальянскимъ алебастромъ.

Порфиръ бываетъ тоже 2-хъ сортовъ, красный и зеленоватый: послѣдній встрѣчается рѣже и испещренъ иногда золотистыми точками; послѣднее качество Плиній¹¹⁸ приписываетъ Ѳивскому камню. Фигуръ такихъ не осталось совсѣмъ; есть колонны, но и тѣ очень рѣдки. Двѣ изъ нихъ, очень большія, можно видѣть въ храмѣ Трехъ Фонтановъ по ту сторону Св. Павла; двѣ другія внѣ Рима, въ церкви св. Лаврентія, но онѣ такъ углублены въ стѣну, что видна только весьма малая часть. Въ палацо Вероспи стояли прежде двѣ большія вазы новѣйшей работы изъ обломковъ колоннъ, а въ виллѣ Альбани одна маленькая, но старинная. Красный порфиръ, по словамъ Аристиды¹¹⁹, добывался въ Аравіи (Ассеманни, бібліотекаръ въ Ватиканѣ, увѣряетъ, что между Краснымъ моремъ и горой Синаемъ есть цѣлая горы изъ этого камня); изъ него тоже есть статуи, но не египетскія, а сдѣланныя во времена императоровъ. Нѣкоторыя изображаютъ плѣнныхъ царей, какъ напр. тѣ 2, что стоятъ въ виллѣ Боргезе, и 2 другія въ виллѣ Медичи. Къ позднѣйшему времени относится Паллада виллы Медичи и прекрасная Юнона виллы Боргезе въ неподражаемой одеждѣ. на обѣихъ руки, ноги и головы сдѣланы изъ бѣлаго мрамора, есть также обломокъ одѣтой богини, при входѣ въ Капитолій. Это, должно быть, произведенія греческихъ художниковъ, жившихъ въ Египтѣ, о чемъ я расскажу подробнѣе во 2-й части моей книги. Изъ старинныхъ египетскихъ порфировыхъ фигуръ сохранилась лишь только одна голова какого-то фантастическаго звѣря, перевезенная изъ Рима въ Сицилію. Въ Ѳивскомъ лабиринтѣ были статуи изъ этого камня¹²⁰

Кромѣ вышеупомянутой головы, вдѣланной въ стѣну Капитолія, въ Римѣ нѣтъ ни одного древне-египетскаго произведенія. Но изъ бѣлаго мрамора въ Египтѣ были большія зданія, о чемъ свидѣлствуютъ корридоры и залы¹²¹ большихъ пирамидъ¹²² И теперь можно увидѣть тамъ куски обелисковъ¹²³, сфинксовъ и статуи¹²⁴ изъ желтаго мрамора, изъ которыхъ нѣкоторыя доходятъ въ длину до 22 палмъ; есть также колоссы изъ бѣлаго мрамора¹²⁵ Изъ чернаго мрамора¹²⁶ найденъ также большой обломокъ обелиска. Въ Андриановой виллѣ

въ Тиволи найденъ былъ обломокъ большой статуи изъ античнаго «россо» судя по стилю, это римская работа временъ Адріана; теперь она находится въ виллѣ Альбани. Изъ изумрудной плазмы сохранилось нѣсколько мелкихъ сидящихъ фигуръ, подобно алебастровой статуѣ въ той же виллѣ.

Оканчивая эту главу о египетскомъ искусствѣ, я долженъ замѣтить, что до сихъ поръ совсѣмъ не найдено монетъ этого народа, по которымъ можно было бы судить о ихъ искусствѣ. Можно даже было бы предположить ихъ полное отсутствіе въ Египтѣ, еслибы свѣдѣній о монетахъ не попадалось у древнихъ писателей, которые между прочимъ говорятъ объ оболахъ, вложенныхъ въ уста мертвецовъ. Оттого-то на нѣкоторыхъ муміяхъ, напр. на болонскихъ разрисованныхъ, ротъ совершенно попорченъ. въ немъ искали монетъ. Пококъ¹²⁷ тоже говоритъ о трехъ египетскихъ монетахъ, но не указываетъ ихъ древности; повидимому, онѣ чеканены не ранѣе завоеванія Египта персами.

Недавно въ Римѣ найдена серебряная монета. на одной ея сторонѣ, на четырехугольномъ углубленіи, изображенъ летящій орелъ; на другой — быкъ, надъ которымъ расположенъ обычный египетскій священный символъ — шаръ съ распростертыми крыльями, изъ котораго выходятъ змѣи. Передъ передними ногами находится такъ называемый египетскій Т, нѣсколько различный отъ извѣстнаго φ. Подъ быкомъ громовая стрѣла. На лѣвой ногѣ замѣтно греческое Λ стариннѣйшей формы. Эта монета находится въ музеѣ Казановы, гдѣ она показывается также изъ мѣди. Пусть самъ читатель дѣлаетъ здѣсь свои заключенія; свое же мнѣніе я выскажу позже.

Исторія египетскаго искусства похожа на внѣшній видъ самой страны, представляющей огромную пустыню, которую однако можно окинуть взоромъ съ высоты двухъ или трехъ высокихъ башенъ. Вся цѣль египетскаго искусства состоитъ изъ 2-хъ звеньевъ, 2-хъ періодовъ, о которыхъ мы можемъ судить по оставшимся памятникамъ. Совсѣмъ другое можно сказать объ исторіи искусства этрусковъ или грековъ, какъ и о ихъ странѣ. она изрѣзана горами и ее не разглядишь сразу. Смѣю думать, что этими объясненіями я бросилъ нѣкоторый свѣтъ на древнее искусство египтянъ.

ОТДѢЛЪ 2-й.

Объ искусствѣ у финикиянъ и персовъ.

За исключеніемъ нѣкоторыхъ историческихъ свѣдѣній и нѣсколькихъ общихъ указаній, у насъ нѣтъ источниковъ, по которымъ можно было бы судить объ искусствѣ этихъ народовъ; вотъ почему мы не можемъ сказать ничего опредѣленнаго объ отдѣльныхъ частяхъ ихъ рисунка и ихъ фигуръ. У насъ нѣтъ также надежды на болѣе важныя открытія въ области скульптуры, могущія пролить нѣкоторый свѣтъ на геній этихъ народовъ. Но такъ какъ сохранилось нѣсколько финикійскихъ монетъ и персидскихъ барельефовъ, то мы не можемъ здѣсь обойти молчаніемъ искусство этихъ двухъ народовъ.

I. Объ искусствѣ финикиянъ.

Финикійцы занимали лучшія мѣста на берегахъ Средиземнаго моря, не говоря уже объ ихъ завоеваніяхъ и главной колоніи, Карфагенѣ. Послѣдній, основанный по словамъ нѣкоторыхъ писателей¹²⁸ за 50 л. до взятія Трои, былъ расположенъ подъ самыми счастливыми климатическими условіями: современные путешественники¹²⁹ сообщаютъ, что въ Тунисѣ, гдѣ лежалъ этотъ знаменитый городъ, термометръ показываетъ неизмѣнно 29 или 30 градусовъ. Отсюда слѣдуетъ, что финикияне, которые и по словамъ Геродота¹³⁰ отличались крѣпкимъ тѣлосложеніемъ, должны были быть народомъ хорошо сложеннымъ, а это должно было отразиться на рисункѣ ихъ художественныхъ произведеній. Титъ Ливій¹³¹ говоритъ объ одномъ молодомъ нумидійцѣ, съ необыкновенно красивой наружностью, взятомъ въ плѣнъ Сципіономъ въ битвѣ при Бекулѣ въ Испаніи. Во всѣхъ исторіяхъ попадаются также свѣдѣнія о знаменитой красавицѣ Софонисбѣ, дочери Аздрубала, бывшей замужемъ сначала за Сифаксомъ, а потомъ за Масиниссой.

Народъ этотъ, по словамъ Помпонія Мелы¹³², былъ очень трудолюбивъ. Они были извѣстны своей мудростью и своими познаніями въ дѣлахъ войны и мирнаго времени. Науки процвѣтали у нихъ еще тогда, когда греки пребывали въ варварствѣ, и говорятъ, что Мосхъ Сидонскій¹³³ уже до Троянской войны объяснялъ систему атомовъ. Если не они изобрѣли астрономію и ариметику, то все же они довели эти науки до такой степени совершенства, какъ ни одна нація.

Но особенно прославились финикияне своими изобрѣтеніями въ области искусства ¹³⁴, не даромъ Гомеръ ¹³⁵ называетъ ихъ художниками. Мы знаемъ, что Соломонъ призвалъ финикійскихъ мастеровъ для постройки храма и царскихъ палатъ. Мы знаемъ также, что лучшая мебель въ Римѣ дѣлалась кареагенянами: вотъ почему у старинныхъ писателей часто попадаются такія выраженія, какъ пуническое окно, пуническая кровать и т. п. ¹³⁶

Изобиліе есть мать художествъ. всѣ помнятъ, что сказали пророки о роскоши и великолѣпіи Тира. Страбонъ сообщаетъ, что въ его время въ Тирѣ были дома выше римскихъ. Аппіанъ говоритъ ¹³⁷, что въ центрѣ Кареагена были дома въ 6 этажей. Въ храмахъ стояли золоченныя статуи, напр. статуя кареагенскаго Аполлона ¹³⁸. Говорятъ даже о золотыхъ колоннахъ и изумрудныхъ статуяхъ. Титъ Ливій ¹³⁹ сообщаетъ о серебряномъ щитѣ, на которомъ былъ сдѣланъ портретъ Аздрубала, брата Аннибала. Щитъ этотъ былъ впослѣдствіи повѣшенъ въ Капитоліи.

Финикияне распространили свою торговлю по всему свѣту; весьма вѣроятно, что съ нею распространялись также и ихъ художественныя произведенія. Они строили цѣлыя храмы на тѣхъ изъ греческихъ острововъ, которыми владѣли издавна таковъ храмъ Геркулеса на островѣ Озасѣ ¹⁴⁰, болѣе древній чѣмъ Геркулесъ греческій. Судя по всему этому, надо предположить, что не одни только науки были введены въ Греціи ¹⁴¹ финикиянами, но также и искусства. Надо замѣтить, что Аппіанъ ¹⁴² говоритъ объ іоническихъ колоннахъ, описывая кареагенскій арсеналъ. Еще больше общенія имѣли финикияне съ этрусками ¹⁴³, бывшими союзниками кареагенянъ въ приморской битвѣ у Сиракузъ противъ царя Гіерона.

У обоихъ народовъ встрѣчаются крылатыя божества; только у финикиянъ крылья изображены по египетскому способу, т. е. прикрѣплены къ бедрамъ и, спускаясь оттуда, отдѣляютъ всю нижнюю часть фигуры. Это мы видимъ на монетахъ о-ва Мальты ¹⁴⁴, которымъ владѣли кареагеняне ¹⁴⁵, отсюда можно предположить, что финикияне заимствовали нѣкоторыя свѣдѣнія у египтянъ. Но кареагенскіе художники могли также образовать свой вкусъ по греческимъ работамъ, привезеннымъ въ Кареагенъ изъ Сициліи, куда ихъ снова отослалъ Сципіонъ ¹⁴⁶ по взятіи Кареагена.

Что касается до произведеній финикійскаго искусства, то до насъ дошли только кареагенскія монеты, чеканенныя въ Испаніи,

въ Сициліи и на Мальтѣ. Изъ первыхъ, сдѣланныхъ въ Валенціи, находится 10 въ музеѣ великаго герцога Флоренціи; всѣ эти 10 монетъ не уступаютъ лучшимъ велико-греческимъ ¹⁴⁷ Сицилійскія монеты столь художественной работы, что только пуническія надписи отличаютъ ихъ отъ греческихъ. На нѣкоторыхъ ¹⁴⁸ серебряныхъ монетахъ изображена голова Прозерпины съ одной стороны, а съ другой голова лошади съ пальмой. На другихъ ¹⁴⁹ видно полное изображеніе лошади на пальмѣ. Въ древнихъ сочиненіяхъ встрѣчается имя кареагенскаго художника Боэта ¹⁵⁰, изготовлявшаго фигуры изъ слоновой кости для храма Юноны въ Элидѣ. Изъ рѣзныхъ камней я знаю только два съ изображеніемъ головъ и обозначеніемъ именъ финикійскими буквами. Объ этомъ я говорилъ въ описаніи рѣзныхъ камней музея Штосса ¹⁵¹

По этимъ медалямъ мы столь же мало можемъ судить объ одеждахъ финикійскихъ фигуръ, какъ и по писателямъ. Не думаю, чтобы было извѣстно болѣе того, что рукава на этихъ одеждахъ ¹⁵² были очень длинны; вотъ отчего такіе рукава носили и африканскія лица въ римскихъ комедіяхъ ¹⁵³ Думаютъ, что кареагеняне не носили совсѣмъ плащей ¹⁵⁴ Вѣроятно они предпочитали, подобно галламъ, полосатыя матеріи, какъ мы это видимъ на финикійскомъ купцѣ въ разрисованныхъ фигурахъ Теренція, что въ ватиканской библіотекѣ.

Также мало намъ извѣстно объ искусствѣ евреевъ, сосѣдей финикійцевъ. Мы знаемъ только, что въ самую цвѣтущую эпоху ихъ монархіи они выписывали художниковъ изъ Тира и Сидона для исполненія лучшихъ работъ отсюда можно заключить, что художества, какъ не нѣчто необходимое для жизни, не практиковались этимъ народомъ. Да и самый законъ Моисеевъ запрещалъ евреямъ скульптуру, по крайней мѣрѣ въ томъ, что относится къ изображенію божества въ человѣческой формѣ. Хотя надо думать, что представленія евреевъ, также какъ и финикиянъ, не были чужды идей прекраснаго. Скалигеръ ¹⁵⁵ замѣчаетъ, описывая пришествіе ихъ въ Европу, что не было ни одного еврея съ приплюснутымъ носомъ, и я нахожу это замѣчаніе справедливымъ. Не смотря на невыгодное мнѣніе этого народа объ искусствѣ, еврей должно быть довели его до извѣстной степени совершенства, если не скульптуръ, то рисунка и законченности работы: изъ одного только Іерусалима Новуходоносоръ вывелъ 1000 плѣнныхъ художниковъ ¹⁵⁶, занимавшихся гранильной и чеканной работами; такого количества не нашлось бы теперь

и въ самыхъ большихъ городахъ. Еврейское слово для обозначенія художника было обыкновенно дурно понимаемо, дурно переводимо, а иногда и совсѣмъ выпускаемо толкователями и переводчиками.

II. Объ искусствѣ персовъ.

Искусство персовъ заслуживаетъ нѣкотораго вниманія, ибо отъ нихъ остались памятники изъ мрамора и бронзы, а также и рѣзные камни. Послѣдніе суть цилиндрическіе магниты и халкедоны, просверленные по оси. Кромѣ разныхъ камней, которые я видѣлъ по разнымъ собраніямъ, есть еще два въ парижскомъ музеѣ графа Кайлуса¹⁵⁷, описанные имъ въ его обзорѣни: на одномъ пять фигуръ, на другомъ двѣ съ древне-персидской надписью, расположенной столбиками. У неаполитанскаго князя Караффа - Нойя есть 3 такихъ камня, на одномъ изъ которыхъ такая же столбовидная древне-персидская надпись. Эти камни тоже изъ музея Штосса. Надписи на этихъ камняхъ такія же, какъ и на развалинахъ Персеполя. О другихъ персидскихъ камняхъ я говорилъ въ описаніи музея Штосса, гдѣ я особенно приводилъ тѣ, о которыхъ сообщилъ Бьянкини¹⁵⁸. За незнаніемъ персидскаго стиля, нѣкоторые изъ ихъ камней безъ надписи были приняты за греческіе. Вильде¹⁵⁹ предположилъ на одномъ персидскомъ камнѣ басню объ Аристѣѣ, на другомъ — изображеніе еракійскаго царя.

Древне-греческіе писатели сообщаютъ, что персы отличались красивымъ сложеніемъ, и многіе произведенія искусства доказываютъ тоже самое; между прочимъ одинъ слѣпокъ въ музеѣ Штосса¹⁶⁰. Это голова воина въ шлемѣ, окруженная древне-персидской надписью. Голова сложена совсѣмъ правильно, похожа на европейскую, какъ и тѣ головы, что Корнейль-Брюинъ¹⁶¹ нарисовалъ по персепольскимъ¹⁶² фрескамъ, полувыпуклымъ и больше чѣмъ въ натуральную величину. Значить, природа вполне способствовала искусству. Паряне, населявшіе большую страну въ древне-персидскомъ царствѣ, руководствовались красивой наружностью при выборѣ лицъ, предназначаемыхъ къ управленію, Сурена¹⁶³, военачальникъ царя Орода славился между прочими доблестями своей красотой, и, не смотря на это, онъ всетаки румянился и бѣлился¹⁶⁴. Надо думать, что персы считали неприличнымъ изображеніе голаго тѣла, а наготѣ придавали значеніе дурного¹⁶⁵ предзнаменованія: никто никогда не видалъ Перса¹⁶⁶ нагимъ, тоже можно сказать и объ арабахъ¹⁶⁷. Эта строгость нравовъ,

мѣшала художникамъ изучать самый важный предметъ искусства — абрисъ нагого тѣла. Зато въ своихъ фигурахъ они старались красиво расположить складки, но не достигли искусства, присущаго грекамъ, обозначать надъ одеждами линіи тѣла. Одежда ихъ не отличалась отъ одеждъ другихъ восточныхъ народовъ. Они носили ¹⁶⁸ нѣчто въ родѣ холщевой рубашки, на которую надѣвали шерстяное платье, а сверху бѣлый плащъ. Они любили ткани, затканныя цвѣтами. Персидское платье ¹⁶⁹, своимъ четырехугольнымъ разрѣзомъ вѣроятно напоминало платье греческихъ женщинъ. по Страбону ¹⁷⁰, у нихъ были длинные рукава, доходившіе до пальцевъ и служившіе имъ муфтой ¹⁷¹. Впрочемъ, такъ какъ на персидскихъ фигурахъ плащи не отличаются разнообразнымъ положеніемъ складокъ, то и кажется, что они всѣ сдѣланы по одному образцу; это происходитъ можетъ быть оттого, что плащъ не былъ въ большомъ употребленіи у персовъ. Изображенія на рѣзныхъ камняхъ вполне схожи съ тѣми, которыя находятся на зданіяхъ. На персидскихъ памятникахъ не видно женскихъ фигуръ; что касается до мужскихъ одеждъ, то они складывались очень мелкими складками въ нѣсколько рядовъ. На одномъ изъ вышеупомянутыхъ камней музея князя Ноя одежда состоитъ изъ 8-ми рядовъ такихъ складокъ, отъ плечъ до ногъ. На другомъ сидѣнье кресла состоитъ изъ такихъ складокъ, спускающихся до низу. Повидимому древніе персы считали длинныя складки на одеждахъ чѣмъ-то женственнымъ ¹⁷².

Волосъ персы не стригли ¹⁷³. На нѣкоторыхъ изображеніяхъ они падаютъ на плечи длинными прядями или косами ¹⁷⁴, какъ на этрусскихъ фигурахъ. Вокругъ головы они носили обыкновенно полосу тонкаго полотна ¹⁷⁵, на войну же надѣвали шляпу ¹⁷⁶ въ видѣ цилиндра или башни. На нѣкоторыхъ рѣзныхъ камняхъ встрѣчаются повязки съ приподнятымъ краемъ, какъ на мѣховыхъ шапкахъ.

Между другими причинами, способствовавшими малому развитію искусства у персовъ, слѣдуетъ упомянуть ту, которая вытекала изъ религіознаго культа, неблагопріятнаго для искусства. Они думали, что не хорошо ¹⁷⁷ изображать божество въ человѣческомъ образѣ. Главными предметами ихъ поклоненія были огонь и видимое небо; самые старинные греческіе писатели утверждаютъ, что у нихъ не было ни храмовъ, ни алтарей. Правда, изображеніе персидскаго бога Митры встрѣчается въ различныхъ мѣстахъ Рима, напр. въ виллахъ Боргезе, Альбани и Негрони, но ничто не доказываетъ, что его такъ изобра-

жали персы. Судя по стилю, надо скорѣе думать, что подобныя изображенія Митры возникли во времена императоровъ и были заимствованы у парянъ; послѣдніе¹⁷⁸ не сохранили въ первобытной чистотѣ религію своихъ предковъ и изобразили символически то, чему персы не придавали осязаемыхъ формъ. Но хотя религія давала мало пищи воображенію, самыя замысловатыя соотношенія, самыя фантастичныя формы проникли въ искусство этого народа и отразились на его произведеніяхъ. На нѣкоторыхъ рѣзныхъ камняхъ египетскихъ встрѣчаются крылатые звѣри съ человѣческими головами, въ зазубренныхъ коронахъ и т. п. изощренія необузданнаго воображенія. Изъ архитектуры персовъ видно также, что они любили обильныя украшенія, отчего зданія ихъ много теряютъ въ величавости. Большія колонны Персеполя украшены 40 вогнутыми обручами, каждое только въ три дюйма шириною, между тѣмъ какъ греческія колонны не имѣютъ никогда болѣе 24, и промежутки между ними достигаютъ величины одного пальма. Повидимому, персы находили, что недостаточно украшать колонны такими кругами на внѣшней сторонѣ ихъ они помѣщали еще лѣпныя украшенія.

Того, что мы сообщили о персидскомъ искусствѣ, совершенно достаточно для доказательства, что еслибы до насъ дошло и болѣе памятниковъ, они принесли бы намъ малую пользу для изученія искусства вообще.

Во времена послѣдующія, когда паряне, входившіе прежде въ составъ персидской монархіи, отдѣлились и составили отдѣльное государство, искусство ихъ тоже приняло новыя формы. Греки, распространившіеся со временъ Александра Великаго въ городахъ Каппадокіи¹⁷⁹ и дошедшіе позднѣе до Колхиды¹⁸⁰, гдѣ ихъ называли скиѣскими ахейцами, поселились также между парянами и ввели туда свой языкъ. Парянскіе цари устраивали при своихъ дворахъ греческія представленія¹⁸¹ Артабазъ, царь армянскій, тестъ Пакора, сына Орода, самъ сочинялъ греческія трагедіи, рассказы и рѣчи. Эта склонность парянскихъ царей къ греческому языку должна была распространиться и на греческихъ художниковъ; весьма вѣроятно, что монеты, чеканенныя по повелѣнію этихъ царей, съ греческими надписями были работы греческихъ художниковъ, воспитанныхъ и выросшихъ между парянами; ибо на этихъ медаляхъ лежитъ отпечатокъ чего то оригинальнаго, почти варварскаго.

Можно прибавить еще нѣсколько общихъ замѣчаній объ искусствѣ народовъ южныхъ и восточныхъ. Разсматривая монархическое государственное устройство такъ, какъ оно сложилось въ Египтѣ, Финикии или Персїи, гдѣ неограниченный властитель не раздѣлялъ ни съ кѣмъ высшихъ почестей, ему оказываемыхъ, мы дѣлаемъ заключеніе, что частный человѣкъ, не смотря ни на какія заслуги передъ отечествомъ, не вознаграждался постановкой ему памятника, какъ это часто бываетъ въ республикахъ. Оттого и нѣтъ указаній на то, чтобы подобныя почести воздавались подданнымъ этихъ деспотическихъ монархій. Правда, Карфагенъ имѣлъ республиканское устройство и управлялся собственными законами; но эта республика дѣлилась на 2 партіи, и зависть одной изъ нихъ не допустила бы почестей безсмертія члена другой. Предводитель рисковалъ жизнью за малѣйшую ошибку, и въ исторіи ея нѣтъ свѣдѣній о почестяхъ, воздаваемыхъ какому-нибудь славному гражданину. Отсюда слѣдуетъ, что искусство этихъ народовъ ограничивалось изображеніемъ предметовъ религіозныхъ; гражданская же жизнь не давала пищи ни его развитію, ни совершенствованію. Мысли и понятія художниковъ были уже, чѣмъ у грековъ, а предрасудки заставляли держаться разъ предписанныхъ формъ.

Нѣтъ основанія предполагать, чтобы эти три націи тѣсно сближались между собою въ цвѣтущіе періоды своей исторіи. Персы слишкомъ поздно выдвинулись на берега Средиземнаго моря, а до того наврядъ ли торговали съ финикиянами; да и языкъ этихъ двухъ націй совершенно различенъ, судя по буквамъ. Искусство развивалось въ каждой странѣ сообразно духу народа. У персовъ повидимому оно имѣло наименѣе успѣха, у египтянъ оно имѣло цѣлью поражать величиною формъ, у финикиянъ тонкостью и изяществомъ работы, о чемъ свидѣлствуютъ ихъ медали. Безъ сомнѣнія финикияне смотрѣли на предметы искусства, какъ на одинъ изъ источниковъ торговли и развозили ихъ по всѣмъ странамъ, чего не дѣлали египтяне. Отсюда можно заключить, что финикійскіе художники работали больше изъ металла и старались удовлетворить различному вкусу: оттого можетъ быть мы считаемъ греческими нѣкоторыя финикійскія работы.

Изъ всѣхъ древнихъ статуй наиболѣе разрушались египетскія, особенно сдѣланныя изъ чернаго камня. По отношенію къ греческимъ фигурамъ людская ярость довольствовалась отбиваньемъ головъ и рукъ и опрокидываньемъ, причемъ конечно разбивались и другія части. Но египетскія статуи, болѣе прочныя, разбивались ударами

молота, и головы, которые не разбивались при падении, уничтожались окончательно. Надо думать, что этому способствовал ихъ черный цвѣтъ, поражающій въ разрушителяхъ идею о происхожденіи ихъ отъ дьявола; они думали, что это были изображенія князя тьмы. Иногда случалось, особенно по отношенію къ зданіямъ, что произведенія, могущія повидимому выдержать всѣ невзгоды времени, разрушались людьми, а тѣ, которые были болѣе подвержены малѣйшимъ случайностямъ, стоять и понынѣ; Скамоцци замѣтилъ это по отношенію къ храму Нервы¹⁸²

Я окончу эту главу указаніемъ на маленькія фигуры, сдѣланныя въ египетскомъ вкусѣ, но покрытыя арабскими надписями. Я знаю такихъ три: одна принадлежала Ассмани, ватиканскому библіотекарю, другая римской коллегіи св. Игнатія обѣ изображены сидящими, вышиною въ одинъ пальмъ, на второй арабскія буквы находятся на обоихъ ляжкахъ, на спинѣ и на плоской шапкѣ. Двѣ эти фигуры найдены у друзовъ, народа, живущаго въ Ливанскихъ горахъ; весьма вѣроятно, что и третья фигура оттуда же. Друзы эти, по преданію, потомки франковъ, укрывшіеся въ этой странѣ во время крестовыхъ походовъ, называютъ себя христіанами; но стѣсняемые въ своемъ богослуженіи турками, они втайнѣ поклоняются нѣкоторымъ идоламъ, къ числу которыхъ и принадлежатъ упомянутыя фигуры. Такъ какъ они ихъ тщательно скрываютъ, то и не мудрено, что въ Европѣ онѣ представляютъ большую рѣдкость.

Примѣчанія ко II главѣ.

1 Этимъ замѣчаніемъ могли бы воспользоваться писатели, старавшіеся недавно доказать сходство китайцевъ съ древними египтянами.

2 Нельзя дать себѣ болѣе нагляднаго понятія о формѣ египетскихъ головъ, какъ то, которое получается у всѣхъ, видѣвшихъ муміи изъ Бегъ-Ѳеса. Brand. T. 3. p. 402. и другую, описанную Гордономъ: Essay towards explaining the hieroglyphical figures on the Coffin of an ancient Mummy, London, 1737, fol.

3 Herodot. L. 3 p. 108. l. 20.

4 Diod. Sic. L. 1. p. 82. l. 26.

5 Herodot. L. 2. p. 63. l. 25.

6 Ibid. p. 79. l. 19. conf. Diod. Sic. L. 1. p. 41 l. 36.

7 Herodot. L. 2. p. 70, l. 31.

8 Одна изъ такихъ мумій была подарена кард. Альбани болонскому институту; другая въ Лондонѣ. Обѣ лежатъ въ хорошо сохранившихся гробахъ изъ сикоморы, разрисованныхъ, какъ и трупы. Третья мумія въ дрезденской галлерей древностей. Но такъ какъ на всѣхъ этихъ муміяхъ лица одного

- цвѣта, то и нельзя утверждать съ Гордономъ, что лондонская музѣя была прежде нубійцемъ.
- 9 Probl. Sect. 14. p. 113. l. 1. ed Sylburg.
- 10 Pignor. Tab. Is. p. 53.
- 11 Conf. Bochart, Hieroz. P. 1. p. 969.
- 12 S. Theodoret. Sermon. 3.
- 13 L. 3. p. 74 l. 27.
- 14 Radzivil. Peregrin. p. 190.
- 15 Ammian. Marcel. L. 22. c. 16 p. 346.
- 16 Plutarch. Lycurg. p. 75 et Pericl. p. 280.
- 17 Thucyd. L. 3. c. 104. conf. Tailor. ad Marm. Sandv. p. 13.
- 18 Dio Chrysost. p. 162.
- 19 L. 17. p. 814. C.
- 20 Pitt. Erc. T. 2. tav. 59. 60.
- 21 Bont. de Medic. Aegypt. p. 6.
- 22 Fleury Hist. Eccl. T. 5. l. 20 p. 29.
- 23 Herod. L. 2 p. 93. l. 15.
- 24 Od. P. 448. conf. Blachwalls Enquiry of the Life of Homer. p. 245.
- 25 Conf. Walton ad Polyglot. Proleg. 2 § 18.
- 26 Plutarch. de Is. et Osir. p. 677 l. 1.
- 27 Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, p. 90.
- 28 Греческое Т имѣло у египетскихъ грековъ форму креста, какъ это видно въ одной драгоценной рукописи на пергаментѣ сирійскаго Нов. Зав., сохраняющейся въ августинской библіотекѣ въ Римѣ. Рукопись эта in folio была написана въ 616 г. и носить на поляхъ греческія отмѣтки, между которыхъ находится слово Ι + ΔΙΧΕ вмѣсто ΗΤΑΙΡΕ.
- 29 Herod. L. 6 p. 243. l. 2 et 5.
- 30 Mus. Capit. T. 3. Tab. 75.
- 31 Pausan. L. 8 p. 617. l. 16. conf. Pococke's Descr. of the East T. 1 p. 73.
- 32 Herodot. L. 2. c. 78. 91.
- 33 Leg. L. 2 p. 656 C. D. E.
- 34 Нѣтъ никакого основанія думать, подобно одному средне вѣковому писателю (Codin. Orig. Constant. p. 48), что только въ одной части Египта изготовлялись человѣческія фигуры и что поэтому тамошніе жители назывались создателями людей (Ἀνθρωπομόρφοι).
- 35 Diod. Sic. L. 1. p. 44. l. 24.
- 36 Herod. L. 2 p. 69. l. 12.
- 37 Geogr. L. 17. p. 806. A.
- 38 Cic. de nat. deor. L. 2 c. 52.
- 39 v. Fest. Dii Nixi.
- 40 Satir. c. 2. p. 13 edit. Burm.
- 41 Kircher Oedip. Aeg. T. 3 p. 469.
- 42 Это замѣчательное произведеніе египетскаго искусства находилось прежде въ Римѣ въ палаццо Чиги.
- 43 Kircher. l. c. p. 463.
- 44 Descr. of the East. T. 1 p. 104.
- 45 Diod. Sic. L. 1 p. 72. l. 40.
- 46 Montf. Ant. expl. Suppl. 1. pl. 36. Mus. Cap. T. 3 tav. 76.
- 47 Oed. Aeg. T. 3. p. 496. 497.
- 48 Эта колѣбнопреклоненная статуя изъ чернаго гранита стояла въ Риньяно по дорогѣ изъ Рима въ Лорето, а теперь находится въ виллѣ Альбани. У Кирхера она обозначена неправильно: въ его ящикѣ только одна фигура, а въ дѣйствительности ихъ 3, одна возлѣ другой.
- 49 Kirch Oed. Aeg. T. 3. p. 501. Donati Roma p. 60.
- 50 Pitt. Ercol. T. 2. tav. 10.
- 51 Mus. Cap. T. 3 tav. 85.
- 52 L. 17. p. 1158, 1159 et Amst.
- 53 Descript. of the East. T. 1 p. 95.
- 54 Въ музеѣ Штосса есть 2 рѣзныхъ камня съ изображеніемъ головъ Изиды съ рогами, но онѣ позднѣй-

- шихъ временъ и римской работы.
(p. 11. n 40. 41).
- 55 Diod. L. 1. p. 11. l. 12.
- 56 Herod. L. 2. p. 64 l. 42.
- 57 De sistr. p. 17.
- 58 Descrip. des Pier. gr. du Cab. de Stosch Pref. p. XVII.
- 59 Pococke's. Descr. of the East. Vol. 2 pl. XCI.
- 60 Voy. de Monconys. T. 1 p. 198.
- 61 Schol. Av. Aristoph. v. 510 conf. Bergler. not. ad h. 1.
- 62 Pyth. 1. v. 10.
- 63 Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch. Pref. p. 8 n. 31. conf. p. 4. n. 7.
- 64 ap. Athen. Deipnos. L. 14 p. 659. B.
- 65 Pref. à la Descr. cit. p. XVIII.
- 66 L. 2. p. 100. l. 17.
- 67 Plutarch. de Is. et Osir. p. 628 conf. Barnes. ad Eurip. Troad. v. 128.
- 68 Сальмазий (Exercit. in Solin. p. 998 B.) заключаетъ изъ одного мѣста у поэта Горация, что въ Египтѣ едва хватало полотна на одѣянія жрецовъ. А Плиній между тѣмъ упоминаетъ о 4-хъ сортахъ египетскаго полотна; надо полагать, что поэтъ этими словами желалъ изобразить количество жрецовъ.
- 69 Herod. L. p. 75 l. 11.
- 70 Bochart. Phal. et. Can. p. 416 l. 24.
- 71 Strabo Geogr. L. 16. p. 784. A. conf. Vales. ad. Ammian. L. 14 c. 4. p. 14.
- 72 Gordon Essay etc. l. c.
- 73 L. 2. p. 95 l. 36.
- 74 I. c. p. 212.
- 75 I. c. p. 284.
- 76 Plut. de Is. et Osir. p. 680.
- 77 Norden's travels in Egypt. Pref. p. XX XXII T. 2 p. 51.
- 78 Pococke's Descr. of the East. T. 1 p. 77.
- 79 Warburthou Essay des Hierogl.
- 80 I. c. p. 212.
- 81 Mus. Capit. T. 3. alla Tav. 76.
- 82 Polyb. L. 3. p. 229 D. Liv. L. 22 c. 1.
- 83 Mus. Capit. T. 3 tav. 87.
- 84 Recueil d'Ant. T. 2 pl. 4. n. 1.
- 85 Saturn. L. 1. c. 21 p. 248.
- 86 Harpocr. p. 32.
- 87 Pluche Hist. du Ciel. T. 1 p. 95.
- 88 Mus. Capit. l. c. tav. 79.
- 89 Mus Capit. l. c. tav. 80.
- 90 L. 36 p. 293 et Hard. in. 4.
- 91 L. 2. p. 65. l. II.
- 92 Mus. Capit. T. 3. Fig. 81 p. 152.
- 93 Голова эта была найдена въ прудѣ, выложенномъ мраморомъ въ Тиволи въ виллѣ Андріана; тамъ же было найдено много другихъ головъ, которыя вышеупомянутый кардиналъ приобрѣлъ для себя вмѣстѣ съ многими разбитыми статуями.
- 94 Maffei Raccolta di Statue Pol. 148.
- 95 De nat. deor. L. 3. c. 19.
- 96 Bartoli Admir.
- 97 Motraye Voy. T. 1. pl. 14. n. 13. Gronov. Praef. ad. T. 6. Antiq. Graec. p. 8. Num. Pembrock. P. 2. tab. 96.
- 98 Gordon l. c.
- 99 Essay sur les Hierogl. p. 294.
- 100 Monum. a Borion. collect. n. 3.
- 101 Natter Pier. gr. fig. 3.
- 102 Macrob. Saturn. L. 1. c. 7. p. 179. conf. Huet. Dem. Evang. Prop. 4. c. 7. p. 100.
- 103 Maffei Raccolt. di Stat. n. 95.
- 104 Украшеніе, спускавшееся съ шеи на грудь называлось у Грековъ ὄρμος; на шеѣ περιτραχήλιος, v. Schol. ad. Odyss. Σ. 299.
- 105 Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch p. 10.

106 Lib. I ad. fin.

107 Вмѣсто κατὰ τὴν ὁροφὴν, надо читать κατὰ τὴν ὁσφὸν [Arist. Hist. Anim. L. 1. p. 19 l. 4. ed. Sylburg. Ἐχόμενα τοῦτων γαστήρ κατὰ ὁσφύς, κατὰ αἰδοῖον κατὰ ἰσχίον conf. Негоdot. L. 2. p. 69. l. 14.] и помнить при этомъ что κατὰ никогда не употреблялось въ смыслѣ движенія чего-нибудь, а въ смыслѣ обстоятельствъ и послѣдствій. Предположеніе Родоманна и Весселинга о хорοφὴν здѣсь принято быть не можетъ; я думаю правильнѣе будетъ читать ὁροφὴν, какъ прежде читали.

108 Plato Conviv. p. 190. D.

109 Lucian. Prometh. c. 4. § 28.

110 L. 1. p. 44. l. 37. p. 44. l. 17. p. 45 l. 20. p. 53. l. 6.

111 Pococke's Descr. of the East. T. 1. p. 106.

112 Descr. des Pier. gr. du Cab. de Stosch p. 13.

113 Pococke l. c. p. 45.

114 Pococke l. c. p. 117.

115 Извѣстный ученый (Scaliger in Scaligeran.) и современный намъ путешественникъ (Mottraye Voy. T. 2 p. 224) были введены въ заблужденіе, предполагая, что гранитъ изготοвляется искусственно; въ Испаніи гранита нѣсколько сортовъ, и онъ считается тамъ самымъ простымъ камнемъ.

116 Theophrast. Eres. de Lapid. p. 392 l. 24

117 Статуя эта была найдена около 40 лѣтъ тому назадъ при постройкѣ іезуитской семинаріи Романо; прежде на этомъ мѣстѣ въ Кампо Марціо стоялъ храмъ Изиды; тамъ же [Donati Rom, p. 60], но

на землѣ Доминиканцевъ найденъ вышеупомянутый Озирисъ съ головой Цербера, стоящій теперь въ палацѣ Барберини. Алебастръ на первой статуѣ свѣтлѣе и бѣлѣе чѣмъ вообще всякій другой восточный алебастръ, что признаетъ и Плиній [l. 36. c. 12], говоря о египетскомъ алебастрѣ. Издатель [Joan. de S. Laurent Diss. sopra le pietre pref. digl'ant. P. 2. c. 2. p. 29] одного сочиненія о драгоценныхъ камняхъ не обратилъ вниманія на это свѣдѣніе, ибо вообще думалъ, что нѣтъ египетскихъ статуй изъ алебастра. По его мнѣнію, еслибы у египтянъ и были алебастровыя статуи, то очень узкія, на подобіе мумій. Основаніе статуя имѣетъ $4\frac{1}{2}$ римскихъ пальмы въ длину; столько же она имѣетъ въ вышину, считая вмѣстѣ съ кресломъ, на которомъ сидитъ статуя. Если знать, что алебастръ получается изъ окаменѣлой сырой массы, и что въ виллѣ Альбани есть вазы въ 10 пальмовъ въ поперечникѣ, то можно вообразить и большіе куски алебастра. Въ нѣкоторыхъ старинныхъ римскихъ водопроводахъ образовались слои этого матерьяла; при починкѣ одного изъ нихъ, проведеннаго за нѣсколько столѣтій въ соборъ св. Петра, были найдены такія алебастровыя отложенія, изъ которыхъ кардиналъ Колонна заказалъ себѣ доски для столовъ. Такія же алебастровыя образованія встрѣчаются въ аркахъ банъ Тита.

118 L. 36. 12.

- 119 v. Greav. *Descrip. des Pyram.* 145 Liv. A. 21. с. 51.
- 120 Greav. *descr. des pyram. d'Egypte.* 146 Appian. *Libyc.* p. 59. l. 38.
- 121 Ibid. > > > > 147 Norris *Lett.* 68. p. 243.
- 122 Знаменитый Перейзе упоминаетъ въ одномъ изъ своихъ ненапечатанныхъ писемъ къ Менетриэ (1632), о двухъ произведеніяхъ, сдѣланныхъ на подобіе мумій, одно изъ пробирнаго камня, другое изъ болѣе мягкаго бѣлаго камня, похожаго на мраморъ. Съ внутренней стороны онѣ были пусты; надо думать, что это были крышки отъ гробовъ набальзамированныхъ труповъ. Оба произведенія были покрыты іероглифами. Одинъ купецъ привезъ ихъ изъ Египта въ Марсель и требовалъ за нихъ полторы тысячи пистолей.
- 123 Pococke's *Descr. of the East* T. 1. p. 15.
- 124 Ibid. p. 21.
- 125 Ibid. p. 93.
- 126 Ibid. p. 33.
- 127 *Descrip. of the East.* T. 1 p. 92.
- 128 Appian *Libyc.* p. 13 l. 3.
- 129 Shaw *Voy.* T. I.
- 130 L. 4. p. 178. l. 30.
- 131 L. 27. с. 19.
- 132 L. 1. с. 12.
- 133 Strab. *Geogr.* L. 16. p. 757 D.
- 134 Conf. Bochart *Phal. et Can.* L. 4 с. 35.
- 135 ll. *Ψ*, 743.
- 136 Conf. Scal. in Varron. *de re rust.* p. 261. 262.
- 137 *Libyc.* p. 58 l. 2.
- 138 Ibid. p. 57. l. 40.
- 139 L. 25. с. 39.
- 140 Herod. L. 2 p. 67 l. 34.
- 141 Ibid. L. 5. p. 194 l. 22.
- 142 *Libyc.* p. 45. l. 8.
- 143 Herod. L. 6. p. 214. l. 22.
- 144 v. *Descrip. des pier. gr. du Cab. de Stosch.* Pref. p. XVIII.
- 145 Liv. A. 21. с. 51.
- 146 Appian. *Libyc.* p. 59. l. 38.
- 147 Norris *Lett.* 68. p. 243.
- 148 Golz. *Magn. Graec. tab.* 12. n. 56.
- 149 У Голціа не упомянуто ни объ одной муміи этого рода, изъ находящихся въ королевскомъ музеѣ Флоренціи и въ фарнезинскомъ Неаполя.
- 150 Paus. L. 5 p. 419 l. 29.
- 151 *Descr. des pier. gr. de Stosch.* p. 415. Pref. p. XXVI.
- 151 Ennius ap. Gell. *Noct. Att.* L. 7. с. 12.
- 153 Conf. Scalig. *Poet.* L. 1. с. 13. p. 21. C.
- 154 Salmas, ad. Tertull. *de Pallio*, p. 53.
- 155 In Scaligeran.
- 156 2. Reg. с. 24. v. 16.
- 157 Caylus. *Rec. d'Antiq.* T. 3. pl. 12 n. 2. pl. 35. n. 4.
- 158 *Ist. Univ.* p. 537.
- 159 *Gem. ant.* n. 66. 67.
- 160 p. 28.
- 161 *Voyag.*
- 162 Greav. *Desct. des ant. de Persep.*
- 163 Appian. *Parth.* p. 96. l. 9.
- 164 Appian. *Parth.* p. 97. l. 39.
- 165 Achmet. *Oneirocr.* L. 1. с. 117
- 166 Herod. L. 1 p. 3. l. 33. L. 9. p. 329. l. 30. Xenoph. *Agasil.* p. 655. D.
- 167 La Roque *Moeurs des Arab.* p. 177.
- 168 Herodot. L. 1. p. 50. l. 41.
- 169 Dionys. *Halic. Ant. Rom.* L. 3. p. 187. l. 28.
- 170 L. 15. p. 734. C.
- 171 Xenoph. *Hist. Graec.* L. 2. с. 6.
- 172 Plutarch. *Apophth.* 301 l. 24 edit. H. Steph.
- 173 Herod. L. 6. p. 214 l. 37. conf. Id. L. 9. p. 329. l. 23. App. *Parth.* p. 97 l. 40.
- 174 Greave *Descr. des ant. de Persepol.*
- 175 Strabo L. 15. p. 734. C.

- | | |
|--|--|
| 176 Ibid. | 179 Appian. Mithridat. p. 116. l. 16. |
| 177 Herod. L. 1. 131. | 180 Ibid. p. 139. l. 25 p. 153. l. 26. |
| 178 Conf. Hyde de religion Pers. c. 4. | 181 Id. Parth. p. 194. l. 17 seq. |
| p. 111. | 182 Antich. di Rom. alla Tav. 7. |

ГЛАВА 3-я.

Объ искусствѣ у этрусковъ и ихъ сосѣдей.

Отдѣлъ 1-й.

Объ этрускахъ.

I. Внѣшнія обстоятельства, вліявшія на искусство у этрусковъ.

Исторію искусства у этрусковъ мы передадимъ въ трехъ частяхъ. первая, подготовительная, обнимаетъ собою свѣдѣнія, необходимыя для поясненія и освѣщенія второй, наиболѣе важной; во второй части говорится о самомъ искусствѣ, о его свойствахъ, признакахъ и періодахъ, наконецъ, въ третьей разсматривается искусство у народовъ, сосѣднихъ съ этрусками.

Первая часть въ свою очередь подраздѣляется на три отдѣла: въ первомъ излагаются различныя причины и обстоятельства, породившія извѣстныя стороны этрусскаго искусства; во второмъ говорится о способѣ изображенія ихъ боговъ и героевъ; третій даетъ нѣкоторыя указанія на главнѣйшія произведенія этрусскаго искусства.

Первый отдѣлъ касается прежде всего обстоятельствъ, благопріятствующихъ развитію искусства у этого народа; здѣсь мы постарались указать на ближайшія причины различныхъ его свойствъ.

Во всѣхъ странахъ образъ правленія имѣетъ очень важное вліяніе на искусство: свобода, которою пользовались этрусски подъ управленіемъ своихъ царей, сильно способствовала развитію искусства и умственному артистическому росту художниковъ. Королевское достоинство не означало у нихъ неограниченнаго господства; оно принадлежало 12-ти вождямъ¹, полководцамъ, избиравшимся общей подачей голосовъ 12-ти государственныхъ чиновъ². Эти двѣнадцать регентовъ признавали надъ собой еще высшую власть, тоже избираемую выборнымъ началомъ. Этрусски такъ ревниво оберегали свою свободу, такъ враждебно относились къ царской власти, что не выносили ее даже у народовъ, находившихся съ ними въ союзѣ. Такъ напр. они очень недружелюбно отнеслись къ Вейентинцамъ, когда послѣдніе выбрали

себѣ одного царя, намѣсто начальниковъ, смѣняемыхъ ежегодно³ Это случилось въ 400-мъ году города Рима. Этруски не скоро забыли свою свободу: во время марейской войны, они вступили⁴ въ союзъ съ другими народами Италіи противъ римлянъ и успокоились лишь тогда, когда имъ дарованы были римскія гражданскія права. Политическая свобода, а также высокая степень развитія торговли, какъ сухопутной, такъ и морской, возбудили въ нихъ соревнованіе съ художниками другихъ странъ, ибо только въ свободномъ государствѣ художникъ можетъ достигнуть почестей и значенія.

А между тѣмъ искусство этого народа не достигло высоты греческаго искусства, и въ произведеніяхъ даже лучшаго времени царить нѣкоторое преувеличеніе. причины этого лежатъ вѣроятно въ самыхъ способностяхъ народа. Изъ богослуженія и обычаевъ этой страны мы можемъ заключить, что въ характерѣ ихъ лежитъ нѣкоторая доля меланхоліи, несвойственная греческому племени. Такой темпераментъ, выпадающій по словамъ Аристотеля на долю величайшихъ людей, способствуетъ глубочайшей наблюдательности, но возбуждаетъ слишкомъ сильныя ощущенія и не даетъ духовнымъ чувствамъ того кроткаго міросозерцанія, которое дѣлаетъ ихъ чувствительными ко всему прекрасному. Это предположеніе основывается прежде всего на довѣріи этого народа къ волшебству и прорицательству. Этрурія зовется матерью предразсудковъ⁵ и суевѣрія, которое отсюда ведетъ свое существованіе; сочиненія, въ которыхъ заключались эти прорицанія наполняли страхомъ и трепетомъ всѣхъ, къ нимъ обращающихся⁶. такъ ужасны были слова и образы ихъ передающіе. О ихъ жрецахъ мы можемъ получить нѣкоторое представленіе, когда вспомнимъ, какъ послѣдніе въ 399 г., во главѣ тарквиніевъ⁷, напали на римлянъ, вооружившись змѣями и горящими факелами. О характерѣ этрусковъ мы можемъ судить также по кровавымъ битвамъ, сопровождавшимъ похороны, и другимъ зрѣлищамъ, бывшимъ въ употребленіи сначала у этрусковъ⁸ и затѣмъ введенныхъ римлянами. Въ грекахъ такія зрѣлища возбуждали отвращеніе⁹. И въ новѣйшія времена бичеванія были изобрѣтены прежде всего въ Тосканѣ¹⁰. Отсюда и на этрусскихъ погребальныхъ урнахъ изображены обыкновенно кровавыя битвы въ честь покойниковъ. У римлянъ же, наоборотъ, погребальныя урны, изготовляемыя по всѣмъ вѣроятіямъ греческими художниками, украшались пріятными картинами. На нихъ по большей части изображались басни, въ которыхъ есть намеки на человѣческую

жизнь или граціозные образы смерти, какъ напр. спящій Эндиміонъ, на многихъ урнахъ изображены¹¹ наяды, уносящія Гилла, танцы вакханокъ и свадебныя празднества, какъ напр. прекрасное изображеніе свадьбы¹² Пелея и Ѳетиды, находящееся въ виллѣ Альбани. Сципіонъ Африканскій требовалъ, чтобы на его похоронахъ¹³ больше пили у римлянъ плясали¹⁴ передъ трупомъ¹⁵

Впрочемъ этрусски не пользовались постояннымъ благосостояніемъ и не могли окончательно побѣдить всѣ неблагоприятныя условія для развитія искусства. Вскорѣ за учрежденіемъ римской республики у нихъ начинаются кровавыя войны съ послѣдней, и войны эти были такъ несчастливы, что годъ спустя послѣ смерти Александра Великаго весь народъ былъ покоренъ римлянами; этрусскій языкъ, послѣ нѣсколькихъ превращеній въ латинскій, исчезъ безслѣдно. Послѣ смерти Элія Волтурина, послѣдняго этрусскаго царя, убитаго въ битвѣ при озерѣ Лукумо, Этрурія была обращена въ римскую провинцію; событіе это случилось въ 474 году по основаніи Рима, въ 124-ю олимпиаду. Вскорѣ затѣмъ, въ 489 г., т. е. въ 129 олимпиаду, Маркъ Флавій Флаккъ овладѣлъ Вольсиніумомъ, нынѣшней Больсеной; имя это означаетъ «городъ художниковъ» и нѣкоторые придаютъ ему финикійское происхожденіе¹⁶ Побѣдитель отослалъ изъ одного этого города двѣ тысячи статуй въ Римъ¹⁷ и надо предполагать, что тоже случилось и съ остальными городами. Отсюда видно, какую богатую добычу художественныхъ произведеній, какъ греческихъ такъ и этрусскихъ, имѣлъ и имѣетъ еще Римъ. Какъ бы то ни было, но этрусски, какъ и греки, судьба которыхъ весьма схожа между собою, занимались своими искусствами и подъ римскимъ владычествомъ. Но до насъ дошло имя только одного этрусскаго художника. это Мнзархъ, отецъ Пивагора, рѣзчикъ на камнѣ, по происхожденію изъ Ѳусцій, или Этруріи.

II. Какимъ образомъ этрусски изображали своихъ боговъ и героевъ.

Во второмъ отдѣлѣ этой части, объ изображеніи этрусскихъ боговъ и героевъ, я буду говорить не объ всемъ, до насъ дошедшемъ, а только о томъ, что еще не было упомянуто, или ближе служить къ моимъ цѣлямъ.

Въ формахъ и соотношеніяхъ, придаваемыхъ религіознымъ символамъ этой націей, нельзя не замѣтить нѣкотораго сходства съ греческими. Отсюда можно заключить, что между греками и этрусками

всегда была нѣкоторая связь, которая подтверждается и старыми и новыми ¹⁸ писателями, доказывающими ихъ общее происхожденіе отъ пеласговъ. Во всякомъ случаѣ у этруссковъ были также особенныя, имъ однимъ свойственныя изображенія боговъ.

Изображеніе нѣкоторыхъ этрусскихъ божествъ кажется намъ нѣсколько замысловатымъ, но надо помнить, что и у грековъ встрѣчались странныя формы, какъ напр. фигуры, изображенныя на знаменитомъ ящикѣ Кипсела, описанномъ Павзаніемъ. Тогдашніе поэты обладали пламеннымъ воображеніемъ и создавали соотвѣтственные этому образы. Образы эти, возбуждавшіе страсти, нравились тогдашнимъ полуварварамъ больше, чѣмъ самые тонкіе и нѣжные образы искусства; такъ же было и съ художниками, мысли которыхъ были необыкновенны, а созданія преувеличены. Мысль о созданіи Юпитера, покрытаго конскимъ навозомъ, пришедшая въ голову поэту Памфосу ¹⁹, предшественнику Гомера, такъ же необыкновенна, какъ и идея объ Юпитерѣ Апоміосѣ, или Мускаріусѣ — продуктъ искусства греческаго. Голова послѣдняго изображена въ формѣ мухи, крылья которой образуютъ бороду, туловище — лицо, а голова — волосы божества. Такою изображена она на одномъ изъ рѣзныхъ камней музея Штосса ²²

Своихъ высшихъ боговъ этрусски изображали съ большимъ достоинствомъ и придавали имъ соотвѣтственные принадлежности. Объ этомъ мы поговоримъ сначала вообще, а потомъ въ частности. Почти всѣ этрусскія божества изображены съ крыльями. Такъ, крылатаго Юпитера мы видимъ на одномъ слѣпкѣ и на корніолѣ ²¹ въ музеѣ Штосса; Юпитеръ изображенъ во всемъ своемъ величіи передъ Семелой. Діана тоже изображалась этрусками крылатой, какъ и у древнихъ грековъ ²²; въ Капитоліи есть урна, на которой она окружена крылатыми нимфами — фигуры, повидимому, заимствованныя у этого народа. Этрусская Минерва изображалась съ крыльями не только за плечами ²³, но и на ногахъ ²⁴ и ошибается тотъ англійскій писатель ²⁵, который утверждаетъ, что не было крылатой Минервы и что объ этомъ не сказано у писателей. Есть и Венера тоже съ крыльями ²⁶ Этрусски помѣщали крылья также на головахъ нѣкоторыхъ божествъ, напр. у Амура, Прозерпины и фурій. Встрѣчаются крылья и на колесницахъ ²⁷ — обычай, общій съ греческимъ. такъ на элевзинскихъ медаляхъ ²⁸ Церера изображена сидящей на такой колесницѣ, везомой двумя змѣями.

Плиній говоритъ²⁹, что у этрусковъ было девять божествъ, вооруженныхъ громовыми стрѣлами, но ни у Плинія, ни у другихъ писателей не сказано, какія это были божества. А между тѣмъ тоже число мы находимъ и у грековъ. Помимо Юпитера, этотъ атрибутъ придавался Аполлону³⁰, почитаемому въ ассирійскомъ Геліополѣ; также изображенъ этотъ богъ на одной медали³¹ въ аркадскомъ городѣ Фирріи. Въ музеѣ Штосса есть слѣпокъ съ изображеніемъ Марса³², сражающагося съ Титанами, и рѣзной камень съ Бахусомъ³³ — оба вооружены громовыми стрѣлами. На одной этрусской патерѣ³⁴ есть такой же Марсъ. Съ этимъ же атрибутомъ есть Вулканъ³⁵ и Панъ въ римской коллегіи и Геркулесъ на наксосской монетѣ. Изъ богинь громомъ вооружены Цибела³⁶ и Паллада³⁷, какъ это видно изъ Сервія, на монетахъ Пирра³⁸, на другихъ монетахъ и на маленькой фигурѣ въ виллѣ Негрони. Я могу также привести Амура³⁹ съ громовыми стрѣлами въ рукахъ на щитѣ Алкивіада.

Что касается до особенностей въ изображеніи боговъ, то я могу здѣсь указать на Аполлона⁴⁰ въ шляпѣ, спускающейся съ головы, и на Зиѳа⁴¹, брата Амфіона, на двухъ римскихъ барельефахъ. Въ этомъ изображеніи Аполлона видѣнъ намекъ на пастушеское званіе, въ которомъ этотъ богъ находился у Адмета ибо земледѣльцы⁴² носили шляпы. Вѣроятно такъ же греки изображали Аристея, сына Аполлона и Кирены, который научилъ ихъ разводить пчелъ⁴³. ибо Гезіодъ называетъ его полевымъ Аполлономъ⁴⁴. Шляпы были бѣлаго цвѣта⁴⁵. На нѣкоторыхъ этрусскихъ произведеніяхъ Меркурій изображенъ съ острой бородкой, торчащей на передъ. это была старинная манера носить бороду у этого народа. Такимъ же изображенъ Меркурій на бронзовомъ жертвенникѣ въ Капитоліи и на большомъ треугольномъ жертвенникѣ въ виллѣ Боргезе. Вѣроятно такъ же изображался Меркурій и у древнихъ грековъ. на ихъ гермахъ осталась такая бородка, но стрѣлообразнаго вида. Есть также несомнѣнно этрусскіе Меркуріи со шлемомъ на головѣ. Между другими его признаками попадаетъ тоже серповидный короткій мечъ, въ родѣ того меча Сатурна, которымъ послѣдній оскотилъ отца своего Урана.

Такимъ же мечемъ вооружены были ликійцы и карійцы въ войскахъ Ксеркса⁴⁶. Мечъ Меркурія долженъ былъ напоминать голову Аргуса, имъ отрубленную; ибо на одномъ камнѣ⁴⁷ музея Штосса, съ этрусской надписью, онъ держитъ въ правой рукѣ мечъ, а въ лѣвой окровавленную голову Аргуса. Въ томъ же музеѣ есть этрусская скарабея,

съ Меркуріемъ, у котораго на головѣ вмѣсто шляпы цѣлая черепаха ⁴⁸ Въ «Описаніи» музея я привелъ мраморную голову этого божества съ черепаховымъ покровомъ, а позднѣе нашелъ, что нѣчто подобное было и въ Оивахъ ⁴⁹, въ Египтѣ.

Между богинями особеннаго вниманія заслуживаетъ одна Юнона съ клещами въ рукахъ, изображенная на треугольномъ жертвенникѣ виллы Боргезе: греки тоже изображали ее подобнымъ образомъ ⁵⁰ Это Юнона воинственная (Martialis), и щипцы обозначаютъ вѣроятно военный способъ нападенія, называемый «forcers»; тогда было особенное выраженіе для нападенія такого рода говорили forcire et segna proeliari — сражаться щипцами ⁵¹ это значило, что войску удавалось заключить непріятеля въ своихъ рядахъ, причемъ оно могло образовать отверстіе изъ боязни нападенія съ тылу. Венеру изображали съ голубкой въ рукѣ ⁵², что можно видѣть на томъ же жертвенникѣ, тамъ же есть другая одѣтая фигура съ цвѣткомъ въ рукѣ, въ которой тоже можно предположить Венеру, такъ какъ въ Капитоліи есть круглое произведеніе, гдѣ эта богиня изображена такимъ образомъ; на двухъ великолѣпныхъ канделябрахъ дворца Барберини есть тоже Венера съ цвѣткомъ, но канделябры эти греческой работы. Спенсъ ⁵³ говоритъ еще объ одной фигурѣ съ голубкой, которую онъ видѣлъ въ Римѣ незадолго до моего пріѣзда; теперь ее тамъ кажется нѣтъ. Писатель этотъ склоненъ считать ее неаполитанскимъ геніемъ, для чего онъ и цитируетъ одного поэта. Приводятъ еще одну маленькую, якобы этрусскую Венеру, съ яблокомъ въ рукахъ, находящуюся въ флорентинскомъ музеѣ, но съ этимъ яблокомъ можетъ быть тоже недоразумѣніе, какъ со скрипкой маленькаго Аполлона въ томъ же музеѣ, а именно, что оно прибавлено въ новѣйшее время. Три граціи на жертвенникѣ виллы Боргезе одѣты по гречески и изображены держащимися за руки на манеръ хоровода. Гори сообщаетъ, что на одной патерѣ видѣлъ ихъ раздѣтыми ⁵⁴

На этрусскихъ произведеніяхъ встрѣчается очень немного изображеній героевъ, да и тѣ греческаго происхожденія. Извѣстны пять изъ 7-ми героевъ еивскаго похода, отдѣльно изъ нихъ изображенъ одинъ Тидей; затѣмъ Пелей, отецъ Ахиллеса, и самъ Ахиллесъ; на этихъ фигурахъ имена поставлены на этрусскомъ языкѣ, а самые камни описаны будутъ позже. Эти изображенія героевъ чужого народа даютъ намъ право предположить, что по отношенію къ исторіи героевъ этрусски заимствовали многое у грековъ, какъ вполнѣд-

ствіе итальянцы и другіе народы у провансальцевъ. Эта часть поэтического искусства была у нихъ слабѣе, и художники охотнѣе брали предметомъ своихъ произведеній героевъ греческихъ. Имена боговъ всѣ этрускія, герои же удержали свои греческія имена и измѣнили ихъ только въ произношеніи.

III. Главнѣйшія произведенія этрусского искусства.

Въ этомъ отдѣлѣ мы укажемъ на главнѣйшія произведенія этрусского искусства. порядокъ этотъ вполне историческій, такъ какъ произведенія описываются по состоянію и по фигурамъ; изслѣдованіе ихъ и обсужденіе по отношенію къ искусству вообще принадлежитъ слѣдующему отдѣлу. Здѣсь же я могу только пожалѣть о недостаточности нашихъ знаній, такъ какъ на каждомъ шагу мы смѣшиваемъ этрускія произведенія съ древне-греческими. Съ одной стороны, является сомнѣніе въ слѣдствіе сходства произведеній этрускихъ съ греческими, а съ другой, сомнѣнія эти увеличиваются еще, когда разсматриваешь тосканскіе памятники, напоминающіе вещи цвѣтущаго періода Греціи.

Вещи, подлежація здѣсь нашему разсмотрѣнію, состоятъ изъ фигуръ, статуй, барельефовъ, рѣзныхъ камней, медалей и глиняныхъ разрисованныхъ сосудовъ; о послѣднихъ я буду говорить въ третьей части этой главы. Подъ словомъ фигура я подразумѣваю маленькія вещи изъ бронзы и животныхъ. Ихъ часто можно видѣть въ музеяхъ, нѣкоторыя принадлежатъ къ отдаленнѣйшимъ временамъ искусства, какъ это будетъ видно въ слѣдующей части, изъ разсмотрѣнія ихъ формы и очертаній. Изъ фигуръ звѣрей самая замѣчательная — бронзовая Химера⁵⁵ въ флорентинской галлерей; это существо, составленное изъ льва и козы въ натуральную величину; этрусская надпись свидѣтельствуетъ о происхожденіи художника.

Статуи, т. е. произведенія въ натуральную величину или больше, сдѣланы частью изъ бронзы, частью изъ мрамора. Извѣстны 2 бронзовые статуи этрусского происхожденія, другія двѣ предполагаются таковыми. Первыя двѣ имѣютъ несомнѣнные признаки своего происхожденія. Одна, находящаяся во дворцѣ Барберини, имѣетъ около 4-хъ палмъ въ вышину и изображаетъ повидимому Генія, почему позднѣе ей приставили рогъ изобилія; другая, которую можно видѣть во флорентійской галлерей, изображаетъ гаруспекса⁵⁶, одѣтаго сенаторомъ; на краяхъ тоги этрусская надпись. Первая изъ этихъ

статуй относится безъ сомнѣнія къ первымъ временамъ этрусскаго искусства, вторая къ временамъ позднѣйшимъ, что можно заключить по гладкому подбородку: будь она древняго происхожденія, то навѣрное была бы съ бородой, такъ какъ первые этруски и римляне все носили бороду⁵⁷. Двѣ другія бронзовыя статуи, неизвѣстно, этрусскаго или греческаго произведенія, изображаютъ Минерву и Генія — обѣ въ натуральную величину. Минерва⁵⁸ въ нижней половинѣ очень попорчена, голова же и грудь сохранились въ цѣлости и весьма схожи съ греческими. Единственной причиной предположенія, что это произведеніе этрусское, служитъ его мѣстонахожденіе: она найдена въ Аретцо въ Тосканѣ. Геній изображенъ въ видѣ молодого чело-вѣка въ натуральную величину⁵⁹, онъ былъ найденъ въ 1530 г. въ Пезаро на Адриатическомъ морѣ, и не смотря на то, что это была греческая колонія, тамошнія статуи считаются этрусскими. Гори предполагаетъ, по волосамъ ея, которые онъ сравниваетъ съ рыбьей чешуей, что это этрусская работа; но такіе же волосы встрѣчаются на нѣкоторыхъ статуяхъ изъ бронзы и твердаго камня въ Римѣ и Геркуланѣ. Это самая красивая бронзовая статуя изъ всѣхъ сохранившихся съ древности.

Лучшія мраморныя статуи этрусскаго искусства, по моему, во первыхъ такъ называемая весталка⁶⁰ дворца Джустиніани; затѣмъ, предполагаемый жрецъ виллы Альбани, статуя, изображающая беременную женщину виллы Маттеи, двѣ статуи Аполлона, одна въ Капитоліи⁶¹, другая во дворцѣ Конті, и наконецъ этруская Діана въ геркуланскомъ музеѣ въ Портичи.

Что касается до первой, то нельзя предположить, чтобы она была привезена въ Римъ изъ Греціи: на ней даже ногъ не видно, а между тѣмъ изъ Павзанія мы знаемъ, что самыя старинныя произведенія остались въ Греціи нетронутыми. Складки ея платья положены наклонными линіями. Вторая статуя больше натуральной величины, вышиною въ 10 палмъ. Складки ея платья безъ рукавовъ, идутъ параллельно и приложены другъ къ другу. Рукава нижняго платья заложены пышными, но плоскими складками, какъ я объясню это въ слѣдующей главѣ. Волоса лежатъ вокругъ лба мелкими улиткообразными завитками, какъ они часто встрѣчаются на гермахъ, спереди, по плечамъ, висятъ на каждой сторонѣ четыре длинныя косицы волосъ; сзади они спускаются прямо, и завязаны узломъ на нѣкоторомъ разстояніи отъ головы, изъ подъ перевязки,

волосы падаютъ пятью большими локонами и образуютъ какъ бы кошель изъ волосъ въ полтора пальма длиною. Поставлена эта статуя совѣмъ прямо, на манеръ египетскихъ. Третья статуя изображаетъ вѣроятно покровительницу всѣхъ роженщъ, какою была напр. Юнона. Она стоитъ прямо, съ ногами поставленными параллельно и поддерживаетъ обѣими руками свое тѣло; складки ея одеждъ идутъ прямо и обозначены только нарѣзами.

Оба Аполлона нѣсколько выше натуральной величины и стоятъ у ствола дерева, на которое повѣшенъ ихъ колчанъ. обѣ работы исполнены въ одномъ стилѣ, съ тою разницей, что первая старѣе, по крайней мѣрѣ если судить по волосамъ на первой онѣ лежатъ мелкими завитками, на второй свободно. Аполлонъ дворца Конти открытъ⁶² около 40 лѣтъ тому назадъ, при папѣ нынѣшняго дома, на склонахъ Цирцео, нынѣ называемаго Монте-Цирцелло, между Неттуно и Террачиной. Горой этой римляне владѣли уже при царяхъ. Тарквиній гордый послалъ туда колонію⁶³; въ первый союзъ Рима съ Кареагеномъ, заключенный консулами Юніемъ Брутомъ и Маркомъ Гораціемъ, Цирцея поименована⁶⁴ въ числѣ 4-хъ приморскихъ городовъ, которые не должны были подвергаться нападеніямъ Кареагена. Тѣже слова повторяются⁶⁵ и во второмъ договорѣ. Клуверій, Целларій и др. оставили его нетронутымъ. Первый союзъ былъ заключенъ за 28 лѣтъ до похода Ксеркса противъ грековъ, и если вышеупомянутая статуя греческаго происхожденія, то она сдѣлана до этого времени. Вольски же⁶⁶, жившіе въ горахъ Цирцея, въ то время не имѣли еще никакихъ сношеній съ греками, зато конечно сносились съ своими сосѣдями этруссами; значитъ, и по времени и по мѣсту, Аполлона этого слѣдуетъ приписать этрусскому искусству

6-я изъ упом. мраморныхъ статуй изображаетъ бѣгущую Діану, въ половину челов. роста (5 пальмъ), одѣтую и раскрашенную. Углы рта ея подняты кверху, подбородокъ малъ, но по всему видно, что это не портретъ опредѣленнаго лица, а несовершенное олицетвореніе красоты. Волосы ея обрамляютъ лобъ мелкими завитками, и длинными прядями висятъ по плечамъ, сзади они связаны. На волосахъ діадема въ формѣ кольца съ 8-ью^{мью} выпуклыми красными розами. Одежды выкрашены въ бѣлую краску. Нижняя одежда съ рукавами, заложенными волнистыми складками; короткій плащъ и юбка спускаются гладкими и параллельными складками. Края ихъ украшены сначала узкими золотисто-желтыми полосками,

повыше — красной, болѣе широкой съ бѣленькими цвѣточками, обозначающими вышивку, и наконецъ еще выше опять красной, цвѣта сургуча. Ремни, на которыхъ виситъ колчанъ и держатся сандалии, красного цвѣта. Статуя эта стояла въ маленькомъ храмѣ, принадлежавшемъ къ одной виллѣ разрушенной Помпеи.

Изъ барельефовъ я опишу только три. Первый изъ нихъ, старѣйшій не только изъ этрускихъ, но вообще изъ всѣхъ, найденныхъ въ Римѣ, находится теперь въ виллѣ Альбани и изображаетъ Юнону Луцину или богиню Румилию, покровительницу младенцевъ. Скамейка у ногъ ея показываетъ, что это существо выше прочихъ человѣческихъ. На колѣняхъ у ней стоитъ одѣтая фигура ребенка, котораго она держитъ за помочи; за эти же помочи поддерживаетъ его мать, стоящая передъ ними съ двумя дочерьми разнаго возраста.

Второй изъ барельефовъ, въ Капитоліи, представляетъ круглый жертвенникъ съ фигурами 12-ти высшихъ боговъ, встрѣчающихся на барельефахъ афинскихъ жертвенниковъ⁶⁷. Между ними замѣчу фигуру юноши Вулкана безъ бороды, изображеннаго въ тотъ моментъ, когда онъ готовится раскроить топоромъ голову Юпитера, изъ которой должна явиться Минерва. Въ древнѣйшій періодъ Вулканъ, Юпитеръ и Эскулапъ изображались безъ бороды⁶⁸. Это видно и на этрускихъ жертвенныхъ сосудахъ⁶⁹ и на камняхъ⁷⁰, а также на греческихъ монетахъ города Липари въ неаполитанскомъ музеѣ герцога Нойя-Кораффа, на римскихъ монетахъ⁷¹ и лампахъ⁷². Предположеніе, что это этрусская работа, основывается на формѣ произведенія и на тогдашнемъ его употребленіи: ибо оно пусто посерединѣ (теперь это не видно, такъ какъ сверху стоитъ мраморная ваза) и значить не могло служить алтаремъ, а было скорѣй оправой для отверстія колодца (*bocca di rozzo*), какъ это мы часто встрѣчаемъ въ Римѣ и въ Геркуланѣ, на краяхъ его до сихъ поръ сохранились вогнутые круги, прорѣзанные ведрами: трудно предположить, чтобы это произведеніе было сдѣлано въ Греціи. Впрочемъ, я долженъ здѣсь напомнить, что, если читать Цицероновы письма къ Аттику по общепринятому чтенію⁷³, изъ нихъ видно, что Цицеронъ заказывалъ себѣ такіе колодезные срубы въ Афинахъ. Другіе старинные срубы, изъ которыхъ два стоятъ въ виллѣ Альбани, тоже украшались цвѣточными гирляндами, плющемъ и сосудами. Павзанія упоминаетъ⁷⁴ о Церерѣ, спящей у колодца и какъ бы оплакивающей Прозерпину, работы Памфа, одного изъ древнѣйшихъ художниковъ вѣроятно, это былъ барельефъ

на ящикѣ колодца⁷⁵. Третій барельефъ находится въ Капитоліи: это крулый жертвенникъ, о которомъ мы говорили въ началѣ главы. На немъ изображены три божества. Аполлонъ съ лукомъ и со стрѣлою въ правой рукѣ, Меркурій съ посохомъ и Діана съ колчаномъ и лукомъ и съ факеломъ въ рукѣ. Слѣдуетъ замѣтить форму лука. онъ почти прямой и загибается только съ самыхъ краевъ, такъ же онъ дѣлается и на греческихъ работахъ. Вездѣ, гдѣ встрѣчается Аполлонъ вмѣстѣ съ Геркулесомъ, какъ напр.⁷⁶ на фигурѣ съ Дельфійскимъ треножникомъ, усматривается разница между луками обоихъ боговъ. ибо у Геркулеса былъ скиѣскій лукъ, изогнутый на подобіе⁷⁷ древнегреческой сигмы⁷⁸. Четвертый барельефъ сдѣланъ на четырехугольномъ жертвенникѣ, стоявшемъ прежде на альбанскомъ рынокѣ, а теперь находящемся въ Капитоліи. На немъ изображены 12 подвиговъ Геркулеса. Я долженъ согласиться, что, судя по отдѣлкѣ частныхъ, Геркулесъ этотъ мало чѣмъ отличается отъ фарнезійскаго и, значитъ, можетъ быть и не этрусской работы; я вывелъ это заключеніе изъ остроугольной формы бороды, обозначенной мелкими колечками или, лучше сказать, шариками. Это старинная форма изображенія бородъ, покинутая уже въ то время, когда греческія художества проникли въ Римъ; на произведеніяхъ греческихъ художниковъ борода не острая и съ свободными завитками, какъ это свойственно всѣмъ греческимъ Геркулесамъ.

Изъ всѣхъ рѣзныхъ камней я выбралъ или стариннѣйшіе или красивѣйшіе, чтобы сужденіе о нихъ было основательнѣе и вѣрнѣе. Имѣя передъ глазами перворазрядныя этрусскія произведенія и замѣтивъ на нихъ нѣкоторыя несовершенства, читатель долженъ вспомнить все сказанное нами по этому поводу. Три камня, которые я выбралъ для основанія слѣдующаго доказательства, суть скарабеи, какъ и большинство этрусскихъ работъ этого рода: это значитъ, что вогнутая часть произведенія изображаетъ жука. Онѣ проколоты во всю длину, вѣроятно, для ношенія на шеѣ, какъ амулеты. Самый старинный изъ извѣстныхъ вообще рѣзныхъ камней, безъ сомнѣнія, корналини музея Штосса: онъ изображаетъ совѣщаніе 5 предводителей перваго евскаго похода. Имена, поставленные около фигуръ, называютъ Полиника, Пареонопея, Адраста, Тидея, и Амфирая. Какъ рисунокъ, такъ и надпись свидѣтельствуютъ о самой высокой древности этого памятника. Необыкновенная тщательность и тонкость работы и изящныя формы нѣкоторыхъ частей, напр. ногъ, доказываютъ искусство

художника. Но отсутствіе граціи въ фигурахъ свидѣтельствуєтъ о времени, когда еще не были извѣстны правила пропорціональности, ибо голова на нихъ составляетъ едва ли не шестую часть тѣла. Съ другой стороны надписи подходятъ ближе къ древне греческимъ формамъ буквъ и несомнѣнно пелазгическаго происхожденія. Благодаря этому камню, мы можемъ опровергнуть неосновательное мнѣніе одіого писателя, утверждающаго, что всѣ дошедшіе до насъ этрусскіе памятники принадлежатъ позднѣйшему періоду⁷⁹ исторіи этого народа. Два другіе камня чуть ли не самые прекрасные изъ всѣхъ этрусскихъ камней: одинъ — корналини въ музеѣ Штосса⁸⁰, другой — агать, принадлежащій г-ну Дену, живущему въ Римѣ. Первый изображаетъ Тидея, вытаскивающаго копье изъ своей пораненой лѣвой ноги; имя его стоитъ тутъ же и написано по этрусски. Фигура эта свидѣтельствуєтъ о знаніи художникомъ анатоміи, такъ какъ кости и мускулы обозначены на ней съ замѣчательной точностью, но въ тоже время и о рѣзкости этрусскаго стиля. Объ этомъ камнѣ мы говорили въ началѣ главы⁸¹. На второмъ камнѣ вырѣзана фигура Пелея, отца Ахиллеса, также съ именемъ рядомъ. Рѣзчикъ изобразилъ его моющимъ свои волосы у источника, вѣроятно, у того самого Сперхія въ Тессаліи⁸², которому онъ обѣщалъ посвятить волосы своего сына, если послѣдній счастливо вернется изъ Трои. Ибо юноши въ Фигаліи отпускали нарочно свои волосы, чтобы потомъ посвятить ихъ мѣстной рѣкѣ⁸³. Левкиппъ отпустилъ свои волосы, для приношенія ихъ Алфею⁸⁴. Говоря о греческихъ герояхъ на этрусскихъ памятникахъ, надо вспомнить слова Пиндара, относящіяся къ Пелею⁸⁵ онъ говоритъ, что нѣтъ такой страны, куда бы не проникла слава этого героя — зятя боговъ.

Между монетами нѣкоторыя представляютъ стариннѣйшіе памятники этрусскаго искусства. У меня передъ глазами двѣ такія монеты, принадлежащія одному римскому художнику. Онѣ изъ бѣловатаго металлическаго состава и очень хорошо сохранились. На одной съ одной стороны изображено животное, похожее на оленя, съ другой двѣ ровныя человѣческія фигуры, держащія посохъ. Должно быть это одна изъ первыхъ попытокъ ихъ искусства. Ноги обозначены двумя линіями, оканчивающимися двумя толстыми точками, вмѣсто ступней. Лѣвая рука, которая ничего не держитъ, почти не изогнута и доходитъ чуть ли не до ступней. Другія части тѣла нѣсколько короче, когда онѣ очень длинны даже у звѣрей на старыхъ монетахъ. Лицо

похоже на голову мухи. На другой монетѣ съ одной стороны голова, съ другой лошадь.

Это перечисленіе этрусскихъ произведеній сдѣлано по родамъ и не связано никакой системой. По отношенію же къ искусству и къ хронологическому порядку, о чемъ будетъ сказано позднѣе, слѣдуетъ замѣтить слѣдующій порядокъ. къ древнѣйшему времени и къ первому стилю принадлежать только что описанныя монеты, барельефъ и статуя виллы Альбани, бронзовый геній дворца Барберини и беременная женщина виллы Маттеи. Къ послѣдующему періоду относятся оба капитолійскіе Аполлона, круглый жертвенникъ съ тремя божествами и четырехугольный жертвенникъ съ подвигами Геркулеса — оба въ Капитоліи, треугольный алтарь виллы Боргезе и наконецъ описанные рѣзные камни. Къ послѣднему періоду этрусскаго искусства относятся кажется бронзовыя статуи флорентійской галлерей. Я могъ и ошибиться въ этомъ распорядкѣ, но одно въ немъ вѣрно: произведенія, которыя я отнесъ къ первому стилю, по всѣмъ признакамъ старѣе и проще вторыхъ; послѣдніе же превосходятъ въ этомъ произведенія третьяго класса.

Въ видѣ приложенія къ этой части я приведу изслѣдованіе извѣстія о двѣнадцати порфировыхъ урнахъ, которыя видѣли въ Чіузи, въ Тосканѣ, и которыхъ больше нѣтъ ни въ Тосканѣ, ни въ другихъ мѣстахъ Италіи. Можетъ быть онѣ и существовали, но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы въ Этруріи работали изъ порфира; можетъ быть это былъ камень, похожій на порфиръ, въ родѣ того, который находится въ Вольтеррѣ и которому Альберти даетъ названіе порфира⁸⁶ Гори, почерпнувшій свѣдѣнія объ этихъ урнахъ изъ рукописи въ библіотекѣ Строщи⁸⁷, даетъ намъ описаніе одной изъ нихъ. Но такъ какъ свѣдѣнія эти показались мнѣ подозрительными, я добылъ себѣ копію съ оригинала. Самый фактъ и давность рукописи подтверждаютъ мои подозрѣнія. Трудно предположить, чтобы великіе герцоги тосканскіе, всѣ, столь интересующіеся искусствами и древностями, могли выпустить изъ предѣловъ своей страны такіе драгоценные памятники искусства, тѣмъ болѣе что по этимъ свѣдѣніямъ урны были найдены въ половинѣ прошлаго столѣтія. Прибавимъ, что письма, изъ которыхъ состоитъ рукопись Строщи, написаны отъ 1653 до 1660 года, а письмо, содержащее извѣстіе объ урнахъ, относится къ 1657 году и написано однимъ монахомъ другому; я думаю, что это просто монастырская легенда. Гори самъ дѣлаетъ здѣсь кой какія измѣненія:

во первыхъ, онъ не вѣрно передаетъ размѣры, указанные въ оригиналѣ. въ письмѣ сказано, что вазы имѣютъ 2 брасса въ вышину и столько же въ ширину, а флорентинская брасса содержитъ 2 съ половиною римскіе пальма; а Гори придаетъ имъ три пальма въ окружности. Затѣмъ въ оригиналѣ надпись не совсѣмъ того этрусскаго характера, который ей приданъ въ печати.

Отдѣлъ 2-й.

Стиль этрусскаго искусства.

I. Общее напoминаніе объ этомъ стилѣ.

Давъ нѣсколько общихъ свѣдѣній о внѣшнихъ условіяхъ и причинахъ искусства этого народа, а также перечисливъ его главнѣйшія произведенія, я обращаю вниманіе читателя на свойства и признаки самого искусства, т. е. о стилѣ этрусскихъ художниковъ.

Здѣсь я напoмню, что признаки отличія стиля этрусскаго отъ древне-греческаго, основанные не на характерѣ искусства, а на отдѣльныхъ аксессуарахъ, какъ напр. на обычаяхъ и одеждахъ, могутъ повести къ большимъ ошибкамъ. Аѳиняне, говоритъ Аристидъ⁸⁸, придавали вооруженію Паллады формы, предписанныя самой богиней, но отсюда еще не слѣдуетъ, что на греческомъ произведеніи непременно долженъ быть шлемъ греческой формы, ибо такіе шлемы встрѣчаются на работахъ безусловно этрусскихъ, напр. такой шлемъ на Минервѣ вышеупомянутаго жертвенника виллы Боргезе и на чашѣ⁸⁹ съ этрусской надписью, сохраняющейся въ римской коллегіи св. Игнатія.

Стиль этрусскихъ художниковъ не всегда оставался одинаковымъ. Онъ, какъ я уже замѣтилъ, имѣлъ различныя степени и различныя эпохи, какъ и греческій и египетскій. Начиная съ простѣйшихъ формъ первой эпохи и кончая блестящимъ періодомъ ихъ искусства, онъ подвергался многимъ переворотамъ, а подражаніе работамъ греческимъ придавало ему формы совсѣмъ не похожія на первоначальныя. Чтобы достигнуть систематическаго знанія этого искусства, необходимо умѣть хорошо отличать эти различныя его ступени. Наконецъ искусство этруссковъ пришло въ полный упадокъ, когда послѣдніе подчинились римскому владычеству. Фактъ этотъ подтверждается 29-ю бронзовыми чашами, сохранившимися также въ римской коллегіи. Разсматривая ихъ, приходишь къ убѣжденію, что тѣ надписи, на которыхъ подходятъ ближе къ римскимъ, гораздо посредственнѣе болѣе

старинныхъ. Но такъ какъ по этимъ мелкимъ произведеніямъ нельзя установить системы, а упадокъ искусствъ не есть его стиль, я буду придерживаться трехъ уже означенныхъ эпохъ.

II. О различныхъ его ступеняхъ и эпохахъ.

Значить, мы раздѣляемъ этруское искусство на три главные стиля, древній, послѣдующій и послѣдній, на которомъ отразилось подражаніе греческому. При описаніи каждаго, мы сначала разсмотримъ способы изображать нагое тѣло, затѣмъ одежды. Но такъ какъ въ ихъ одеждахъ нѣтъ большой разницы съ греческими, то мы и ограничимся лишь немногими замѣчаніями объ одеждахъ и особенно объ ихъ украшеніяхъ, которыя собраны въ концѣ этой главы.

Признакомъ древнѣйшаго стиля этрусскихъ художниковъ служатъ во 1-хъ прямыя линіи очертаній и жесткость и напряженность въ положеніи ихъ фигуръ, а во 2-хъ несовершенное понятіе о красотѣ лица. Первый признакъ состоитъ въ томъ, что очертанія фигуръ мало подвижны, почему, не смотря на выраженіе Катулла «толстый этрускъ», фигуры эти кажутся худощавыми и тонкими, ибо мускулы на нихъ почти не обозначены. Значить, стиль этотъ имѣетъ мало разнообразія. Вотъ отчего происходитъ и неестественная напряженность положенія, хотя главная причина ея лежитъ все же въ недостаточности знанія у художниковъ этой отдаленной эпохи. Разнообразие въ расположеніи и активности членовъ не можетъ быть произведено безъ достаточнаго знанія тѣла человѣческаго и безъ нѣкоторой свободы рисунка. Изученіе искусства подобно мудрости. оно начинается изученіемъ самого себя. Второй признакъ этого стиля, отсутствіе совершеннаго понятія о красотѣ лица, тоже характеризуетъ этруское искусство и отличаетъ его отъ древне-греческаго. Форма головы — длинный овалъ, кажущійся вытянутымъ, благодаря заостренному подбородку. Глаза плоски, приподняты къ верху и на одномъ уровнѣ съ главною костью.

Всѣ признаки перваго стиля встрѣчаются не только на перечисленныхъ монетахъ, но также на множествѣ мелкихъ бронзовыхъ фигуръ. Послѣднія часто весьма схожи съ египетскими по рукамъ, вытянутымъ вдоль боковъ, и по параллельно стоящимъ ногамъ. Статуя виллы Маттеи и барельефъ виллы Альбани имѣютъ всѣ признаки этого стиля. Исполненіе Генія дворца Барберини весьма плоско, части переданы слабо, ноги стоятъ параллельно, пустые глаза приподняты

кверху и плоской работы. Человѣкъ, знакомый съ антиками, найдетъ признаки этого стиля на другихъ произведеніяхъ, разбросанныхъ по Риму и менѣе извѣстныхъ напр. на барельефѣ, поставленномъ во дворцѣ Каппони.

Ознакомившись съ дѣломъ, получивъ большія познанія, этрусскіе художники бросаютъ этотъ стиль. Подобно грекамъ, которые вначалѣ предпочитали создавать одѣтыя фигуры, этрусски переходятъ затѣмъ къ изображенію голаго тѣла. Но нѣкоторыя бронзовыя вещи заставляютъ предполагать, что они не считали приличнымъ изображать вполне нагого человѣка.

Разсматривая старинные рѣзные камни этрусковъ, можно подумать, что первый стиль не былъ общимъ, что по крайней мѣрѣ онъ встрѣчался не у всѣхъ рѣзчиковъ. Ибо на всѣхъ рѣзныхъ изображеніяхъ лица имѣютъ совсѣмъ закругленную сферическую форму, что, какъ мы видѣли, противно характеру этого стиля. Но это противорѣчіе только кажущееся. Если вѣрно то, что тогдашніе граверы, подобно нынѣшнимъ, работали колесцомъ, то простѣйшимъ способомъ былъ тотъ, гдѣ фигуры работали круглыми вслѣдствіе верченія. Надо думать, что старинные мастера не умѣли управлять острыми инструментами: значить, эти сферическія формы были результатомъ не извѣстнаго стиля, а только механическаго исполненія. Оттого и старинные рѣзные камни этрусковъ отличаются отъ ихъ старинныхъ бронзовыхъ и мраморныхъ скульптуръ. Но эти камни показываютъ намъ, что усовершенствованіе искусства началось съ придаванія большей силы выраженію и большей опредѣленности въ исполненіи частей а это видно и на мраморныхъ работахъ. Сила и выразительность суть наиболѣе характеристическія черты лучшаго періода этрусскаго искусства.

Нельзя опредѣлить съ точностью время полного утвержденія второго стиля; но вѣроятно онъ утвердился одновременно съ усовершенствованіемъ искусства въ Греціи. Вѣкъ Фидія былъ подобенъ эпохѣ возрожденія наукъ и искусствъ въ новѣйшее время переворотъ былъ быстрый и распространился въ странахъ даже отдаленныхъ. Природа какъ бы поколебалась, гений человѣка сталъ дѣлать чудеса, и выразился повсюду крупными открытіями. Досто вѣрно, что самыя разнообразныя познанія процвѣтали въ то время въ Греціи. На многихъ цивилизованныхъ народовъ распространился этотъ свѣтъ просвѣщенія и возбудилъ ихъ искусства.

Съ этого древнѣйшаго стиля мы перейдемъ къ послѣдующему; его отличительными признаками служатъ отчасти чувствительная опредѣленность линій и мускуловъ, а отчасти принужденность (неестественность) частей и положеній, которыя на нѣкоторыхъ фигурахъ утрированы до ужасающихъ размѣровъ. Что касается до перваго, то мы укажемъ на мускулы, какъ бы опухшіе и обозначенные возвышеніями, и на кости, острые и выдающіеся, благодаря чему и всѣ очертанія жестки и натянуты. Но надо замѣтить, что это встрѣчается не на всѣхъ работахъ этого стиля. На мраморныхъ памятникахъ, изъ которыхъ до насъ дошли только изображенія божествъ части обозначены не съ такой силой, но преувеличеніе и неестественность видны и здѣсь, какъ и на всѣхъ работахъ этого стиля, особенно на костяхъ и мускулахъ ногъ. Вообще же можно положить за правило, что греки больше старались выразительнѣе обозначить мускулы, а этрусски кости, и потому, если я рассуждаю объ очень рѣдкомъ и изящномъ камнѣ, на которомъ кости обозначены съ большою силой, то я склоненъ считать его этрусскимъ, хотя въ остальномъ онъ сдѣлалъ бы честь греческому художнику. О такомъ камнѣ я буду говорить въ слѣдующей главѣ онъ изображаетъ Тезея, убивающаго Фею, о чемъ говоритъ Плутархъ⁹⁰ Эта карналина находилась 20 лѣтъ тому назадъ въ фαρнезійскомъ музеѣ Капо ди Монти въ Неаполѣ, но была оттуда украдена, какъ нерѣдко случалось и съ другими прекрасными камнями. Въ музеѣ Штосса⁹¹ такое же изображеніе вырѣзано на карналинѣ. Камень этотъ можетъ послужить примѣромъ сомнительности въ приписываніи старинныхъ художественныхъ произведеній этрусской или греческой работѣ.

Второе качество этого стиля не можетъ быть опредѣлено однимъ понятіемъ. ибо принужденное и ужасающе-сильное не одно и тоже. Послѣднее относится не только къ выразительности положенія и активности цѣлаго, но и къ игрѣ и движенію всѣхъ отдѣльных частей; между тѣмъ какъ принужденность выражается во всевозможныхъ положеніяхъ и даже въ состояніи покоя. Принужденность есть противоположность естественности; ужасающе - сильное — граціи и приличія. Первое есть свойство также перваго стиля, но второе особенно характеризуетъ второй. Изъ перваго свойства вытекаетъ второе, ибо эти ужасающе-сильныя дѣйствія и положенія придавались фигурамъ ради большей выразительности и болѣе чувствительнаго изображенія частей. Въ этомъ стилѣ очертанія брались черезъ чуръ

опредѣленными, насчетъ ихъ нѣжности чувства преувеличивались и раздувались до необычайныхъ размѣровъ. По поводу работъ этого стиля можно сказать тоже, что Пиндаръ сказалъ о Вулканѣ⁹²: онѣ родились безъ граціи. Стилъ этотъ, по сравненію съ лучшимъ греческимъ, напоминаетъ молодого человѣка, лишеннаго преимуществъ хорошаго воспитанія и предоставленнаго увлеченіямъ своего ума и необузданности страстей, которыя доводятъ его до буйныхъ поступковъ; а греческій стилъ похожъ на юношу, пылъ молодости котораго умѣрялся мудрымъ воспитаніемъ и разумнымъ направленіемъ, въ слѣдствіе чего и прекрасное лицо его стало величественнымъ. Теперь стилъ этотъ назвали бы искусственнымъ; на всѣхъ его произведеніяхъ отражаются однѣ и тѣ же свойства Аполлонъ, Марсъ, Геркулесъ и Вулканъ изображены съ одинаковыми характеристическими признаками. Но такъ какъ одинъ и тотъ же характеръ есть отсутствіе послѣдняго, то и объ этрусскихъ художникахъ можно сказать то же, что Аристотель сказалъ о Зевксисѣ⁹³, а именно: характера у нихъ нѣтъ совсѣмъ. Вотъ причина непонятаго до сихъ поръ міросозерцанія нѣкоторыхъ художниковъ.

Эти отличительные признаки древне-этрскихъ художниковъ отражаются и на работахъ ихъ потомковъ. Безпристрастные знатоки увидятъ это и теперь въ работахъ Микель-Анжело — самаго великаго изъ тосканскихъ художниковъ. Кто-то справедливо сказалъ о его работахъ, что увидѣвши одну изъ нихъ видѣли всѣ⁹⁴. Этотъ же недостатокъ имѣли Даніэль Вольтерра, Пьетро-Кортонэ и др. Ихъ произведенія сухи и жестки, по сравненію съ работами римскихъ художниковъ, особенно Рафаэля, искусство которыхъ по граціи и легкости ближе къ греческому.

Все, что было сказано мною о стилѣ вообще, можетъ быть пояснено въ частности на фигурахъ и памятникахъ. Пусть только вспомнить читатель Меркурія съ бородой въ виллѣ Боргезе, гдѣ богъ этотъ одаренъ мускулами Геркулеса, а также два замѣчательные рѣзные камня — Тидея Штосса и Пелея Дена. На этихъ маленькихъ фигурахъ ключицы, ребра, сочлененія локтей и колѣнъ, кости рукъ и ногъ обозначены такъ же явственно и выпукло, какъ жилы и мускулы на плечахъ и бедрахъ. у Тидея даже очерчена грудная кость и не забыты мускулы подъ мышками; на фигурѣ Пелея, гдѣ преувеличенію не могло быть и мѣста, всѣ мускулы сцѣпляются и переплетаются съ поражающей явственностью. Напряженность положенія

видна на фигурахъ круглаго жертвенника въ Капитоліи и другого въ виллѣ Боргезе. На нихъ ноги божествъ, поставленныхъ прямо, сдвинуты параллельно, а на всѣхъ фигурахъ въ профиль они разставлены одна за другою. Руки изображены вездѣ въ неестественной напряженной дѣятельности если онѣ держатъ что-нибудь двумя пальцами, то остальные поставлены прямо и неподвижно. Видно, что этрусскіе художники, не смотря на всю свою тщательность и свои познанія, не имѣли яснаго представленія о красотѣ лица. Голова Тидея представлена весьма посредственной, а глаза слишкомъ большими, а у Пелея, и голова, и все тѣло неестественны до невозможности.

О третьемъ стилѣ можно было бы много сказать въ отдѣльной исторіи этрусскаго искусства; но въ общей исторіи искусства всѣхъ народовъ это является лишнимъ, такъ какъ всѣ произведенія этого стиля носятъ признаки заимствованія у греческаго. Лучшія вещи этого стиля переименованы раньше это три бронзовыя статуи въ флорентинской галлерей. Кажется, что къ этому же времени относятся четыре алебастровыя погребальныя урны, найденныя у Вольтерры въ 1761 году и стоящія теперь въ виллѣ Альбани. Онѣ трехъ пальмъ въ вышину и одного пальма въ ширину значить, могли служить только для сбереженія пепла. На крышкѣ ихъ изображено умершее лицо въ полъ человѣческой величины и съ полуприподнятымъ тѣломъ, опирающимся на одну руку. Три фигуры держатъ чашу, четвертая кубокъ въ формѣ рога. Ноги какъ бы отпилены, потому-что не помѣстились на крышкѣ.

Объ этрусскихъ одеждахъ я могу сказать только слѣдующее на мраморныхъ фигурахъ плащъ никогда не накинута свободно, а лежитъ параллельными складками, лежащими наклонно или поперекъ; между тѣмъ накинутый плащъ встрѣчается на одной изъ пяти фигуръ героевъ, значить — и нельзя сдѣлать окончательнаго заключенія. Рукава женской туники иногда собраны мелкими трубчатыми складками, на подобіе итальянскихъ облаченій (rocchetti) кардиналовъ и духовенства нѣкоторыхъ церквей. Въ Германіи можно получить понятіе объ этой формѣ по круглымъ бумажнымъ фонарямъ, заложенымъ такими складками, то растягивающимися, то сжимающимися. Такіе рукава на одной мужской фигурѣ виллы Альбани. Волосы какъ на мужскихъ, такъ и на женскихъ фигурахъ раздѣлены такимъ образомъ. Волосы, спускающіеся на затылокъ, связаны, остальные же падаютъ прядями на плечи, по обычаю многихъ народовъ древности. Это опи-

сано въ предъидущей главѣ по поводу египетскихъ фигуръ и будетъ обозначено въ слѣдующей по поводу греческихъ.

Отдѣлъ 3-й.

Искусство народовъ, пограничныхъ съ Этруріей.

Третья часть этой главы содержитъ описаніе искусства народовъ, сосѣднихъ съ этрусскими, а именно у Самнитянъ, Вольсковъ и Кампанцевъ, особенно послѣднихъ, такъ какъ у нихъ искусство процвѣтало не меньше этрусского. Въ заключеніе я скажу о фигурахъ, найденныхъ на островѣ Сардиніи.

I. У Самнитянъ.

Насколько намъ извѣстно, помимо двухъ трехъ монетъ ничего не осталось изъ произведеній Вольсковъ и Самнитянъ. Отъ Кампанцевъ сохранилось нѣсколько монетъ и разрисованныхъ глиняныхъ сосудовъ. Значитъ, о первыхъ я могу дать только нѣсколько общихъ свѣдѣній объ образѣ жизни и понятіяхъ, изъ которыхъ можно дѣлать заключенія и объ ихъ искусствѣ. Во второй же части этого отдѣла я скажу о произведеніяхъ Кампанцевъ.

Объ искусствѣ двухъ первыхъ народовъ можно сказать тоже, что и объ языкѣ ихъ. если онъ и не одинъ изъ этрусскихъ діалектовъ, то все же очень сходенъ съ нимъ и осційскаго корня⁹⁵; но такъ какъ мы не знаемъ разницы въ произношеніяхъ этихъ народовъ, то мы не можемъ дать и свѣдѣній о признакахъ ихъ искусства, хотя бы до насъ и дошли нѣкоторые камни и монеты.

Самнитяне любили роскошь и, хотя были воинственнымъ⁹⁶ народомъ, но предавались нѣгѣ. На войнѣ щиты ихъ⁹⁷ разукрашивались золотомъ и серебромъ, а въ то время, когда римляне повидимому не имѣли и понятія о льняныхъ тканяхъ, самнитскіе избранные мужи носили одежды изъ полотна⁹⁸ и украшали ихъ пурпуромъ, какъ испанцы⁹⁹ въ войскѣ Ганнибала. Ливій¹⁰⁰ сообщаетъ, что во время войны римлянъ при консулѣ Папиріѣ Курсорѣ самнитскій лагерь занималъ двѣсти шаговъ съ каждой стороны и всѣ воины были одѣты въ полотняные плащи. Капуя, построенная этрусками¹⁰¹, но, по Ливію¹⁰², завоеванная у нихъ самнитянами, была извѣстна своей изнѣженностью и мягкостью нравовъ¹⁰³

II. У вольсковъ.

У вольсковъ, какъ и у этрусковъ и другихъ сосѣднихъ народовъ былъ аристократическій образъ правленія¹⁰⁴; только во время войны они выбирали себѣ царя¹⁰⁵ или предводителя, и государственное устройство ихъ было похоже на спартанское или критское. О большомъ населеніи этой націи свидѣлствуютъ и до сихъ поръ развалины городовъ на холмахъ, близко лежащихъ другъ къ другу, а о ея могуществѣ — исторія многихъ кровавыхъ войнъ съ римлянами нужно было 24 триумфа, чтобы покорить ихъ окончательно. Большое населеніе и роскошь возбудили прилежаніе и умственную дѣятельность, а свобода возвысила духовныя стремленія; эти обстоятельства всегда благопріятствовали развитію искусства.

Въ древнѣйшія времена римляне пользовались услугами художниковъ обѣихъ націй; Тарквиній Прискъ вызвалъ изъ Фрегеллы, страны вольсковъ, художника по имени Турріана, сдѣлавшаго изъ обожженной глины большую статую Юпитера. Изъ сходства двухъ монетъ, одной самнитской, а другой римской, временъ Сервилія, дѣлаютъ предположеніе¹⁰⁶, что послѣдняя принадлежитъ работѣ художника этой націи. На одной очень старой монетѣ¹⁰⁷ изъ Ауксура, нынѣ Терачины, города вольсковъ, изображена голова Паллады.

III. У кампанцевъ.

Кампанцы были народомъ изнѣженнымъ, вѣчно ясное небо и тучная почва способствовали этой изнѣженности. Страна эта, также какъ и Самнія, въ древнее время составляла часть Этруріи; но народъ управлялся самъ, а не принадлежалъ къ составу этрусскаго государства. Позднѣе пришли греки, основались въ этой странѣ и ввели сюда свои искусства; мы видимъ это изъ монетъ кромѣ неаполитанскихъ и Нумы¹⁰⁸, которыя болѣе древняго происхожденія. Что касается до художественныхъ произведеній Кампаніи, то намъ извѣстны монеты изъ Капуи и Тіано съ надписью на мѣстномъ языкѣ¹⁰⁹. Голова молодого Геркулеса на монетахъ обоихъ городовъ и голова Юпитера на капуанскихъ монетахъ прекрасны по идеѣ; Викторія на колесницѣ, запряженной четверкой, на монетахъ этого города принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ вещамъ этой работы.

Къ кампанскимъ разрисованнымъ сосудамъ я отношу и всѣ такъ называемые этрусскіе, такъ какъ и послѣдніе по большей части вырыты въ Кампаніи, а особенно въ Полѣ. Хотя Этрурія въ древнія

времена и владѣла, по свѣдѣніямъ Ливія, Италіей отъ Альпъ до Сицилійскаго пролива, но все же эти монеты не этрусскія ибо лучшія изъ нихъ принадлежатъ къ позднѣйшей и лучшей эпохѣ искусства. Славилась же сосуда¹¹⁰ изъ Ареццо, какъ теперь перуджинскія. Нельзя также отрицать, что на нѣкоторыхъ сосудахъ, особенно на маленькихъ чашахъ, рисунокъ очень похожъ на этрусскій. Нѣкоторыя изображенія на этрусскихъ бронзовыхъ фигурахъ по замыслу тѣже, что и на кампанскихъ сосудахъ, напр. фавны съ длинными конскими хвостами. Всѣ большія коллекціи этихъ сосудовъ происходятъ изъ королевства Неаполя, какъ напр. коллекція графа Матрилли, состоящая изъ нѣсколькихъ сотенъ вещей. Другой членъ этого семейства, живущій въ Нолѣ, обладаетъ тамъ же избранной коллекціей на одномъ изъ его сосудовъ, на которомъ нарисованы двѣ фигуры, собирающіяся бороться, можно прочесть. «прекрасный Калликлесъ». Тѣ, которые стояли въ еатинской библіотекѣ у С.-Апостоли въ томъ же городѣ, принадлежали прежде извѣстному неаполитанскому юристу Жозефу Валетта, онъ же былъ собственникомъ большой прекрасной коллекціи этихъ сосудовъ въ ватиканской библіотекѣ, кардиналъ Гуальтери купилъ ихъ у наслѣдниковъ Валетта и уже отъ него они перешли туда, гдѣ стоятъ и понынѣ. Слѣдуетъ также упомянуть о коллекціи, собранной Ант. Рафаэлемъ Менгсъ; она содержитъ до 300 сосудовъ.

Между сосудами Матрилли есть три, а въ королевскомъ музеѣ въ Неаполѣ одна ваза съ греческой надписью; объ нихъ будетъ говорено въ слѣдующей главѣ. Но и отсюда ясно, какъ мало причинъ называть эти сосуды этрусскими, хотя до сихъ поръ ихъ не называли иначе. Предполагаютъ, что и въ новѣйшее время были найдены куски глиняныхъ сосудовъ съ именемъ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ, принадлежавшихъ этому знаменитому царю, сыну горшечника. Сосуды эти самой разнообразной формы и величины, отъ самыхъ маленькихъ, служившихъ вѣроятно игрушками, до сосудовъ въ три или четыре пальмы вышиною. Употребленіе ихъ было различно. Глиняные сосуды удержались при жертвоприношеніяхъ, особенно Вестѣ¹¹¹; нѣкоторые служили для сохраненія пепла покойниковъ, какъ тѣ, что были найдены въ могилахъ у города Нолы близъ Неаполя. Въ музеѣ Менгса тоже можно видѣть прекрасный сосудъ, сохранившійся въ другомъ сосудѣ въ старой Капуѣ. на немъ нарисована такая же урна, стоящая на возвышеніи, которое вѣроятно должно изображать могилу,

подобно всѣмъ древнимъ могиламъ¹¹² Здѣсь надо замѣтить, что рядомъ съ покойникомъ ставился всегда сосудъ съ растительнымъ масломъ и что такіе сосуды часто изображались на надгробныхъ памятникахъ¹¹³ На одной и на другой сторонѣ разрисованнаго сосуда изображены мужскія юношескія фигуры нагія, за исключеніемъ плаща, накинутаго на плечи, и меча подъ мышкой; такъ изображались герои и назывались ὑπωλένιος¹¹⁴ Лица ихъ не идеальной красоты, а должно быть портреты они какъ бы говорятъ другъ съ другомъ и полны печали. Мы знаемъ также, что въ первыя времена греческой исторіи¹¹⁵ сосуды давались въ награду побѣдителямъ на играхъ, это видно на монетахъ города Траллеса¹¹⁶ и на многихъ рѣзныхъ камняхъ¹¹⁷ На панаѳинейскихъ играхъ въ Аѳинахъ награда заключалась въ глиняномъ разрисованномъ кувшинѣ съ масломъ, на что указываютъ сосуды¹¹⁸ на крышѣ одного аѳинскаго храма. Но многіе сосуды у древнихъ служили только украшеніемъ, какъ у насъ фарфоръ, ибо встрѣчаются сосуды безъ дна. По нѣкоторымъ фигурамъ, держащимъ въ рукахъ мочалку, можно заключить, что сосуды ставились также въ баняхъ (Strigilis).

Фигуры по большей части разрисовывались одной краской, или лучше сказать они не разрисовывались совсѣмъ ихъ цвѣтъ былъ натуральный цвѣтъ глины, а промежутки между ними, ихъ края и самый фонъ сосуда покрывался черной глянцевитой краской. Изъ сосудовъ, раскрашенныхъ многими красками, кромѣ ватиканскихъ¹¹⁹, два стоятъ въ флорентинской галлерей, а 2 въ музеѣ Менгса. На одномъ изъ нихъ изображена пародія на любовь Юпитера къ Алкменѣ; можно сказать, что здѣсь нарисованъ главный актъ комедіи. Алкмена смотритъ изъ окошка, какъ это дѣлали продажныя¹²⁰ женщины, цѣнившія себя дорого окно очень высоко, по старинному Юпитеръ переодевъ на немъ бѣлая маска съ бородой, голова его просунута въ отверстіе лѣстницы, которую онъ держитъ въ рукахъ, какъ бы намѣреваясь взобраться въ комнату къ милой. На другой сторонѣ стоитъ Меркурій съ толстымъ животомъ, онъ изображенъ работникомъ и одѣтъ, какъ Созій въ комедіи Плавта, въ лѣвой рукѣ у него посохъ, который онъ прячетъ изъ нежеланія быть узнаннымъ, а въ правой лампа, онъ держитъ ее высоко или для того, чтобы посвѣтить Юпитеру, или же, какъ Дельфисъ у Теокрита, чтобы топоромъ ли, лампой ли¹²¹, а также огнемъ употребить насиліе, когда красавица не захочетъ пустить къ себѣ. Онъ носитъ всѣ признаки

старинныхъ комедій¹²² На обоихъ фигурахъ бѣлые штаны и чулки изъ одного куска, достигающія до щиколдки, какъ у сидящаго комика въ виллѣ Маттеи ибо лица комедіи не должны были появляться безъ панталонъ¹²³ Не одѣтыя части тѣлеснаго цвѣта, а одежды темно-красныя; платье Алкмены испещрено бѣлыми звѣздочками. Одежды, затканныя звѣздами, были извѣстны у грековъ въ древнѣйшія времена. Такое платье на Созиполисѣ¹²⁴ на одной старинной картинѣ, и такое же носилъ Димитрій Поліоркетъ¹²⁵

Рисунки на большей части сосудовъ таковы, что могли смѣло занять мѣсто посреди фигуръ Рафаэля; замѣчательно также, что сотни вазъ, которыя я видѣлъ, носятъ различныя изображенія. Кто видитъ мастерское исполненіе этихъ рисунковъ и знаетъ, каково работать на обожженной глинѣ, тотъ поневолѣ подивится правильности и ловкости художниковъ. Ибо эти вазы суть ничто иное, какъ наши глиняные горшки или фарфоръ послѣ перваго обжиганія. Работа на нихъ должна производиться очень быстро: обожженная глина притягиваетъ не только росу, но даже влагу отъ красокъ и съ кости, и если очертанія проведены не сразу, на кости остается немного земли. Но такъ какъ на рисункахъ нѣтъ отрывистыхъ неоконченныхъ линій, то значить каждая фигура очерчивалась сразу, что совсѣмъ необыкновенно, въ виду красоты и законченности фигуръ. Надо также принять въ соображеніе, что въ такихъ работахъ нѣтъ мѣста измѣненіямъ и поправкамъ, и какъ сдѣланы очертанія, такъ они и остаются. Вазы эти, подобно мелкимъ насѣкомымъ въ природѣ, составляютъ чудо древняго искусства, по нимъ мы можемъ судить о необыкновенной опытности и ловкости художниковъ, которыхъ въ этомъ смыслѣ можно сравнить съ Рафаэлемъ, умѣвшимъ однимъ взмахомъ своей кисти осуществить свои идеи на рисункѣ. Коллекція такихъ сосудовъ представляетъ сокровище для любителей живописи¹²⁶

IV Перечисленіе нѣкоторыхъ фигуръ съ острова Сардиніи.

Въ заключеніе этой главы считаю удобнымъ сказать нѣсколько словъ о нѣсколькихъ бронзовыхъ фигурахъ, найденныхъ на о—вѣ Сардиніи, онѣ заслуживаютъ особаго вниманія за свою древность и за художественное исполненіе. Недавно¹²⁷ найдено еще нѣсколько такихъ фигуръ, но я буду говорить о тѣхъ, которыя подарены кардиналомъ Альбани коллегіи св. Игнатія въ Римѣ. Ихъ четыре, — различной величины, отъ половины до 2-хъ пальмъ. По формѣ

и строенію это произведенія варварской эпохи и носятъ на себѣ всѣ признаки глубокой старины въ странѣ, гдѣ искусства не процвѣтали. Головы на нихъ вытянуты, съ неестественно большими глазами и несоразмѣрными частями, шеи длинныя, какъ у аиста, на подобіе некрасивыхъ бронзовыхъ же этрусскихъ фигуръ. Двѣ меньшія изображаютъ повидимому солдатъ, но безъ шлемовъ; на обоихъ короткія шпаги на перевязи, перекинутой черезъ голову и висящей на груди съ правой стороны на лѣвую. На лѣвомъ плечѣ виситъ короткій узкій плащъ, въ видѣ узкой полосы, достигающей до половины бедра. Повидимому это четырехугольный платокъ, который можно складывать, съ внутренней стороны онъ окруженъ выпуклымъ узкимъ кантомъ. Это оригинальное одѣяніе было вѣроятно свойственно только старосардинцамъ и называлось *Mastruca*¹²⁸. Одна изъ фигуръ держитъ въ рукѣ тарелку съ плодами.

Самая замѣчательная изъ этихъ фигуръ, въ два пальма вышиною, изображаетъ солдата въ короткой курткѣ съ панталонами и вооруженіемъ, достигающимъ до икръ, у грековъ вооруженіе не достигало и голеней. Такія же вооруженныя ноги встрѣчаются на рисункѣ Кастора и Поллукса на рѣзномъ камнѣ музея Штосса¹²⁹. Солдатъ этотъ въ правой рукѣ держитъ круглый щитъ передъ животомъ, но нѣсколько поодаль; ниже щита видны острія трехъ стрѣлъ, въ лѣвой рукѣ у него лукъ. Грудь защищена короткимъ панциремъ, а плечи особыми колпачками, напоминающими оправу нашихъ барабанныхъ палокъ, такое вооруженіе встрѣчается и на вазахъ въ коллекціи графа Мастриллы. Голова покрыта плоской шапкой, откуда, въ видѣ двухъ зубцовъ, выдаются напередъ и назадъ два большіе рога. На головѣ стоитъ корзина съ двумя поддержками, покоющимися на зубцахъ, съ которыхъ ихъ можно было снимать. На спинѣ онъ несетъ повозку съ двумя маленькими колесами; дышло протянуто сквозь кольцо на спинѣ, а колеса торчатъ надъ головою.

По этому мы судимъ о древнемъ обычаѣ во время войны сардинскій солдатъ долженъ былъ нести на себѣ свою провизію; но онъ несъ ее не на плечѣ, какъ римскій воинъ, а на головѣ, на особенной подставкѣ съ корзиною. По окончаніи похода, солдатъ помѣщалъ всю свою ношу на спину, въ особое кольцо, а корзину ставилъ на голову. Вѣрно такимъ образомъ они шли и на войну, имѣя при себѣ все свое имущество.

Если читатель не довольствуется этими поясненіями, то я долженъ

ему напомнить, что при сравненіи египетскаго искусства съ итальянскимъ, мы можемъ быть уподоблены лицамъ, хуже знающимъ свой родной языкъ, чѣмъ какой-нибудь иностранный. Объ египетскомъ искусствѣ у насъ больше свѣдѣній, чѣмъ объ искусствѣ народовъ, страну которыхъ мы всю объѣхали и перерыли. У насъ множество мелкихъ этрусскихъ фигуръ, но нѣтъ достаточно статуй, чтобы создать систему: нельзя же послѣ бури судить о кораблѣ по оставшимся доскамъ. Рѣзные камни — это щепки большого лѣса, отъ котораго осталось немного деревьевъ — свидѣтелей разрушенія. Къ несчастью, мало надежды на открытіе произведеній цвѣтущаго періода этого искусства. У этрусковъ были мраморныя ломки въ городѣ Луны (теперь Каррара), бывшемъ одной изъ ихъ 12-ти столицъ, но самнитяне, вольски и кампанцы не имѣли мрамора и дѣлали свои вещи изъ обожженной глины или бронзы. Однѣ изъ нихъ разбились, другія расплавлены; вотъ почему такъ рѣдки теперь художественныя произведенія этихъ народовъ. Но такъ какъ этрусскій стиль сильно напоминаетъ старо-греческій, то пусть эта глава служить предверьемъ для послѣдующей и приготовить къ ней читателя.

Примѣчанія къ III главѣ.

- 1 Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 6. p. 384. l. 27.
- 2 Liv. L. 1. c. 7. conf. L. 7. c. 21.
- 3 Id. L. 5. c. 1.
- 4 Appian. Bel. Civ. L. 1. p. 179. l. 26. c. 32.
- 5 Arnob. contr. gent. L. 7. p. 232.
- 6 Cic. de divin. L. 1. c. 12. p. 25. ed. Davis.
- 7 Liv. L. 7. c. 17.
- 8 Dempst. Etrur. T. 1. L. 3. c. 42 p. 340.
- 9 Plato Politica p. 315. B.
- 10 Minuc. Not. al. Malmant. riacquist. (ex Sigonio) p. 497.
- 11 Fabret. Inscript c. 6. p. 432. Эта картина, составленная изъ разноцвѣтныхъ камней и называемая Comesso (Ciampini Vet. Monum. T. 1. tab. 24), находится во дворцѣ Альбани. На это же указываетъ не изданная до сихъ поръ надпись, стоящая на поверхности одной половины распиленной колонны въ домѣ Каппони въ Римѣ. Я приведу изъ нея лишь одинъ стихъ, относящійся къ этому изображенію: Dulcem hanc rapuerunt Nymphae, non mors.
- 12 Montfauc. Ant. expl. T. 5. pl. 51 p. 123. Онъ, какъ и другіе, не нашелъ настоящаго изображенія этой урны.
- 13 Plutarch. Apophth. p. 346.
- 14 Dionys. Hal. Ant. Rom. L. 7. p. 460 l. 14.
- 15 Въ виллѣ Альбани на большомъ барельефѣ, отпиленномъ отъ погребальной урны, изображены сидящая женщина и стоящая дѣвочка, рядомъ съ повѣшенными въ столовой

животными и съѣстными припасами, подобно такому же произведению въ галереѣ Джустиніани; сверху надпись изъ Виргилія:

In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae

Lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet:

Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.

Въ Римѣ когда то была погребальная урна, на которой было такъ называемое неприличное спинтрійское изображеніе, и изъ его надписи сохранились слѣдующія слова: *OV MELEI MOI*, «мнѣ что за дѣло»:

- 16 Hist. Univ. des Anglois T. 14. p. 218.
- 17 Пли. L. 34. p. 646. l. 3.
- 18 Conf. Scalig. Not in Varr. de rust. p. 218.
- 19 ap. Philostr. Heroic. p. 693.
- 20 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 45.
- 21 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 54. 55.
- 22 Paus. L. 5. p. 242. l. 27.
- 23 Dempst. Etrur. tab. 6.
- 24 Cic. de Nat. deor L. 3. c. 33.
- 25 Horsley Brit. Rom. p. 353.
- 26 Gori Mus. Etr. tab. 83.
- 27 Dempst. Etr. tab. 47.
- 28 Haym. tes Brit. T. 2. p. 219.
- 29 Н. N. L. 2. c. 53.
- 30 Macrob. Saturn. L. 1. c. 24. p. 254.
- 31 Golz Graec. tab. 61.
- 32 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 51. № 116.
- 33 Ibid. p. 234 n. 1459.
- 34 Dempst. Etr. tab. 3.
- 35 Serv. at Aen. 1. p. 177. Н.
- 36 Bellori Imag. et du Choul della relig. de Rom. p. 92.

37 l. c.

- 38 Solz Sraec. tab. 36. n. 5. conf. Spanh. de praest. Num. T. 1. p. 432.
- 39 Athen Deipn. L. 12 p. 534.
- 40 Dempst. Etr. tab. 32. conf. Buonar. expl. p. 12. § 6.
- 41 Descr. des. pier. gr. du Cab. de Stosch p. 97.
- 42 Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 10. p. 615 l. 14.
- 43 Justin. L. 13. c. 7.
- 44 Conf. Serv. in Virg. Georg. l. 1. v. 14 et Schol. Apoll. Rhod. L. 2 v. 500.
- 45 Dempst. Etrur. tab. 32.
- 46 Herodot L. 7 p. 261. l. 26 et l. 30.
- 47 Descrip. des. pier. gr. du Cab. de Stosch p. 93.
- 48 Ibid. p. 97
- 49 Poccoche's Descr. of the East. T. 1. p. 108.
- 50 Codin. de Orig. Constantinop. p. 44. conf. Pref. à la descr. des. pier. gr. etc. p. XIV.
- 51 Fest v. Serra proeliari. Vales. Not. in Ammian. L. 16. c. 12. pap. 135. a.
- 52 Gori Mus. Etr. tab. 15.
- 53 Polymet. p. 244.
- 54 Mus. Flor. tab. 92.
- 55 Gori Mus. Etr. tab. 155.
- 56 Dempst. Etrur. tab. 40.
- 57 Liv. L. 5. c. 41.
- 58 Gori l. c. tab. 28.
- 59 Olivieri Marm. Pisaur. p. 4. Gori Mus. Etr. tab. 87.
- 60 Gall. Giustin. T. 1. tav. 17.
- 61 Mus. Capit. T. 3. tav. 14.
- 62 Статуя эта была найдена въ небольшомъ храмѣ, на берегу озера, называемаго Лаго ди Соресса. Озеро это, принадлежащее дому князей

- Гаетани, изливалось прежде въ море, посредствомъ канала, который засорился, такъ что вода въ озерѣ очень поднялась. Чтобы сдѣлать его пригоднымъ для рыбной ловли, надо было спустить воду. Старый каналъ былъ вычищенъ. Тогда въ немъ были найдены челноки древнихъ, сколоченные металлическими гвоздями, а когда вода въ озерѣ опустилась, то на днѣ его оказался упомянутый храмъ со статуей Аполлона. И до сихъ поръ видна мраморная ниша, съ украшеніями тонкой работы, въ которой стояла прежде статуя.
- 63 Liv. L. I c. 56.
 64 Polyb. L. 3. p. 177. D.
 65 Polyb. L. 3. p. 180. B.
 66 Conf. Liv. L. 2. c. 39.
 67 Pausan. L. 1 p. 23.
 68 Idem. L. 8. p. 658. l. 20.
 69 Dempst. Etrur. T. 2. tab. I Mont-fauc. Ant. expl. T. 3. p. 62. n. I.
 70 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 123.
 71 Vaillant T. I tab. 25. n. 8. Num. Pembroch. P. 2. tab. 3.
 72 Passeri Lucern. tab. 52.
 73 ad. Attic. L. 1. ep. 10 putealia sigillata.
 74 L. I. p. 94. l. 2.
 75 Въ музей Капитолино маркиза Лукателли [стр. 23] сказано ошибочно, что произведение это найдено въ Неттуно на морѣ: кардиналъ Альбани опровергнувъ это собственноручно въ примѣчаніи къ моему сочиненію. Прежде барельефъ этотъ находился въ виллѣ передъ «Порто дель Пополо», принадлежащей дому Медичи, и великій герцогъ Косьма III подарилъ его кардиналу, который въ свою очередь передалъ его вмѣстѣ съ своей коллекціей древностей въ Капитолій.
- 76 Pauciaudi Monum. Pelopon. Vol. I p. 114.
 77 conf. Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch.
 78 Можетъ быть, такой лукъ назывался *patulus*: *Imposita patulus calamo sinuaverat arcus*. Ovid. L. I Metam. v. 30.
 А другой *Sinuosus*: *Lunavitque genu Sinuosum fortiter arcum*. Id. L. I Amor. eleg. I.
 79 Камень этотъ былъ описанъ пизанскимъ профессоромъ въ двухъ статьяхъ: онъ снова рассказываетъ намъ исторію этихъ и другихъ героевъ того времени, и приводитъ мѣста древнихъ писателей, за исключеніемъ тѣхъ, которыхъ я приведу изъ Стація. Объ искусствѣ же не сказано ничего.
 80 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch p. 348.
 81 Почти кажется, что Стацій самъ видѣлъ этотъ камень, или же всё изображенія Тидея были сходны между собой, т. е. съ яснообозначенными костями и узловатыми мускулами. Описаніе поэта рисуетъ намъ этотъ камень, подтверждающій въ свою очередь все сказанное поэтомъ: *quamquam ipse videri*
Exiguus, gravia ossa tamen, nodisque lacerti
Difficiles: nunquam hunc animum natura minori
Corpore, nec tantas ausa est includere vires. Theb. L. 6 v. 840.
 82 II. Ψ, 144, Pausan. L. 1. p. 90. l. 8.
 83 Id. L. 8. p. 683. l. 32.

- 84 Ibid. p. 638. l. 21. conf. Victor Var. Lect. L. 6. c. 22.
- 85 Nem. 6. v. 34 seq.
- 86 Descr. d'Ital. p. 50. a.
- 87 Mus. Etr. Praef. p. 20.
- 88 Panathen. p. 107. l. 4.
- 89 Dempst. Etrur. tab. 4.
- 90 In Theseo, p. 9. l. 4.
- 91 Descr. dec. pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 329.
- 92 ap. Plutarch. Ερωτ. p. 1338 l. 2. ed H. Steph.
- 93 Poet. c. 6. p. 249.
- 94 Dolce Dial. della Pittur. p. 48. a.
- 95 Liv. L. 10. c. 20.
- 96 conf. Casaub. in Capitol. p. 106. F.
- 97 Liv. L. 9. c. 40.
- 98 Ibid. c. 4 u. L. 10. c. 38.
- 99 Id. L. 22. c. 46.
- 100 Id. L. 10 c. 38.
- 101 Mela L. 2. c. 4.
- 102 Liv. L. 4. c. 52.
- 103 Liv. L. 10. c. 38.
- 104 Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 6 p. 374. l. 45.
- 105 Strabo L. 6. p. 254.
- 106 Olivieri Diss. sopra alc. Med. Sannit p. 136.
- 107 Beger. Thes. Brand. T. 1. p. 357.
- 108 Beger. Thes. Brand. T. 1. p. 188.
- 109 Надпись на этихъ монетахъ еще не такъ давно служила указаніемъ на названія городовъ. Біанкини въ числѣ другихъ ученыхъ (Istor. Univ. p. 168) считаетъ капуанскую надпись пунической, а Маффеи (Veron. illustr. p. 3. p. 259 n. 5) не знаетъ, что она означаетъ. Тианская до сихъ поръ считается пунической въ сочиненіи о Пемброкскихъ монетахъ (P. 2. tab. 88).
- 110 Gudii. Inscr. p. 209. № 3.
- 111 Brodae Miscel. L. 5. c. 19.
- 112 Pausan. L. 6. p. 507 l. 38. L. 8. p. 624. l. 33. n. c.
- 113 Schol. Aristoph. Eccles. v. 988.
- 114 Schol. Pind. Olym. 2. v. 149.
- 115 Homer. H. Ψ. v. 259. Athen. Deipn. L. II p. 468. C.
- 116 Spanh. de praest. Num. T. I. p. 134.
- 117 Descr. des. pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 460.
- 118 Callimach. Fragm. 122. p. 366.
- 119 Dempst. Etrur. tab. 28. 32.
- 120 Heins. Lect. Theocrit. c. 7. p. 83.
- 121 Idyl. 2. v. 127
- 122 Aristoph. Nub. v. 539. conf. Eiusd. Lysistr. v. 110.
- 123 Pitt Erc. T. 1. p. 267. n. 9.
- 124 Pausan. L. 6. 517. l. 8.
- 125 Athen. Deipn. L. 12. p. 535. F.
- 126 Одному обманщику, по имени Пьетро Фронди, удалось поддѣлать эти вазы. Онъ работалъ больше всего въ Венеціи и на Корфу, и кое что изъ его работъ осталось въ Италіи, но большая часть была вывезена за границу. Объ немъ именно говорить Апостола Цено (Lettere, Vol. 3. p. 197) въ своихъ письмахъ. Но обманъ этотъ можетъ быть обнаруженъ даже не особенными знатоками: ибо глина на сосудахъ груба, а сами сосуды тяжелы. На древнихъ же вазахъ глина необыкновенно изящна и ровна, какъ бы выдута, чего нѣтъ на поддѣлкахъ.
- 127 Caylus. Rec. d'Antiq. T. 3.
- 128 Plaut. Poen. Act. 5. Sc. 5. v. 34. Isid. L. 19. c. 3. ex. Cicerone.
- 129 Descr. des. pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 201.

ГЛАВА 4-ая.

Объ искусствѣ у Грековъ.

Отдѣлъ 1-й.

О причинахъ успѣховъ и совершенства греческаго искусства.

Въ этой главѣ мы займемся искусствомъ у грековъ. Искусство это, сохранившееся до нашего времени въ безчисленномъ множествѣ памятниковъ, по своему совершенству, достойно стать предметомъ изученія и подражанія; вотъ почему, излагая его исторію, мы не можемъ ограничиться произвольными замѣчаніями, а должны проникнуть до самой сущности вещей, дающей пищу знанію и законы практическаго исполненія. Изученіе искусства египтянъ, этрусковъ и другихъ народовъ могло расширить наши мысли и очистить наши сужденія: изслѣдованіе же греческаго искусства должно привести насъ къ истинѣ и дать намъ мѣрило для критики и для практической дѣятельности.

Эту главу мы раздѣлимъ на 4 части: въ первой укажемъ на причины превосходства греческаго искусства надъ искусствомъ другихъ народовъ, во второй будетъ говориться о самой сущности этого искусства, въ третьей описаны развитіе и упадокъ этого искусства; четвертая содержитъ въ себѣ описаніе механической его стороны, и наконецъ въ заключеніе мы скажемъ кое что объ античной живописи. —

Главное основаніе превосходства грековъ въ искусствѣ должно быть приписано различнымъ причинамъ. вліянію климата, политическому устройству, складу мыслей, а также тому уваженію, которымъ пользовались греческіе художники въ обществѣ.

I. О вліяніи климата.

Климатъ имѣетъ большое вліяніе на развитіе искусства, и въ этомъ смыслѣ Греція обладала лучшей почвой. То что Епикуръ говоритъ о способности грековъ къ философіи¹, еще больше относится къ ихъ таланту въ искусствѣ ибо множество вещей, идеальныхъ для насъ, у нихъ были только естественными. Природа, перейдя всѣ степени тепла и холода, остановилась въ Греціи, какъ бы въ такомъ центрѣ, гдѣ царствуетъ температура средняя между зимней и лѣтней². Чѣмъ больше она приближается къ этому центру, тѣмъ она яснѣе и открытѣе, и тѣмъ сильнѣе отражается она изящными, граціозными

образами, чертами ясными и характеристическими. Вѣчно окруженная яснымъ и чистымъ воздухомъ она не стѣснена въ своей дѣятельности ни туманами, ни вредными испареніями; подъ ея вліяніемъ человѣческое тѣло созрѣваетъ ранѣе и достигаетъ величественнаго строенія, отражающагося особенно на женщинахъ. Въ Греціи природа добрая мать человѣка, своего любимаго созданія. И, по словамъ Полибія³, сами греки сознавали эти преимущества. ни одинъ народъ не придавалъ такого значенія красотѣ⁴, какъ они, и каждый, одаренный ею, выставлялъ ее на показъ передъ всей націей, а особенно старался заслужить благосклонность художниковъ. Послѣдніе назначали награду за красоту, и потому чаще другихъ имѣли прекрасное передъ глазами. Красота считалась достоинствомъ, дававшимъ право на безсмертіе, и греческая исторія⁵ способствовала этому, перечисляя лицъ, одаренныхъ красотою. Нѣкоторые лица получали особое произвище за одну какую нибудь прекрасную часть лица, какъ напр. Димитрій Фалерейскій за красоту своихъ бровей⁶. Повидимому, греки старались даже способствовать красотѣ молодыхъ поколѣній играми, гдѣ главная награда давалась прекраснѣйшему. Игры эти, начатыя при Кипселѣ⁷, царѣ аркадскомъ, праздновались во времена гераклидовъ на берегахъ рѣки Алфея въ Элидѣ. На праздникъ Аполлона Филесія награду получалъ юноша, умѣвшій давать искуснѣйшій поцѣлуй⁸. Обычай этотъ исполнялся подъ присмотромъ особаго судьи и повидимому извѣстенъ былъ въ Менагрѣ⁹ около могилы Діокла. Въ Спартѣ¹⁰, на Лесбосѣ¹¹ въ храмѣ Юноны, а также у паррасійцевъ¹² были состязанія женской красоты.

II. О государственномъ устройствѣ грековъ, благопріятствовавшемъ искусству.

Свобода, царствовавшая въ управленіи и государственномъ устройствѣ страны, была однимъ изъ главныхъ импульсовъ искусства въ Греціи. Это было царство свободы: она существуетъ уже у трона¹³ царей, отечески¹⁴ управлявшихъ своимъ народомъ, пока послѣдній не развился настолько, чтобы ею пользоваться вполне. Гомеръ называетъ Агамемнона¹⁵ пастыремъ народовъ, желая выразить этимъ его нѣжную заботливость о своихъ подданныхъ. Правда, позднѣе возвысились тираны, но они появлялись лишь мѣстами, вся же нація не признавала ни разу одного властелина. Оттого никто не имѣлъ исключительнаго права на величіе посреди согражданъ и на безсмертіе на счетъ другихъ людей.

Искусство употреблялось съ раннихъ поръ для сохраненія памяти о человѣкѣ, посредствомъ сохраненія его изображенія, а такъ какъ карьера открыта была каждому безразлично, то всякій могъ стремиться къ этой почести. Такъ какъ древніе греки¹⁶ давали преимущество естественнымъ качествамъ надъ прибрѣтенными, то первыя награды давались тому, кто отличался въ физическихъ упражненіяхъ. Въ исторіи сохранилось извѣстіе объ одной статуѣ, поставленной въ Илидѣ¹⁷ въ честь спартанскаго борца Евтелида уже въ 38-ю олімпіаду, а должно быть статуя эта была уже не первая. Въ играхъ менѣе извѣстныхъ, напр. Мегарскихъ, ставили камень¹⁸, на которомъ вырѣзали имя побѣдителя. Вотъ почему величайшіе люди Греціи въ юности старались отличиться тѣлесными упражненіями. Хризиппъ и Клеанъ прославились въ общественныхъ играхъ, прежде чѣмъ стали извѣстны въ философіи. Платонъ появлялся между борцами на Истмійскихъ и Пиѳическихъ играхъ. Пифагоръ¹⁹ взялъ первый призъ въ Илидѣ и такъ хорошо обучилъ Евримена, что послѣдній отличился тамъ-же. У римлянъ также физическая ловкость пролагала дорогу къ почестямъ. Папириусъ Курсоръ, отомстившій самнитянамъ за позоръ римлянъ при Кавдинскомъ ущельи, извѣстенъ менѣе этой своей побѣдой, чѣмъ прозвищемъ «быстроногаго»²⁰ (Cursor), какое прозвище Гомеръ далъ Ахиллесу.

Статуя побѣдителя (²¹), поставленная въ самомъ священномъ мѣстѣ Греціи, почитаемая цѣлымъ народомъ, служила могущественнымъ средствомъ для возбужденія стремленія или заслужить ее или сдѣлать ей подобную. Ни въ одной другой націи художники не имѣли возможности отличиться такимъ количествомъ статуй, какое воздвигалось въ Греціи. Кромѣ статуй побѣдителей ставили ихъ въ храмахъ въ честь боговъ²², или въ честь ихъ слугителей и служительницъ²³. Высшей славой въ глазахъ народа было одержать побѣду на Олімпійскихъ играхъ; это было высшее счастье²⁴, котораго только могъ достигъ смертный. Весь городъ побѣдителя принималъ участіе въ этомъ событіи, ибо успѣхъ одного увеличивалъ блескъ всего отечества²⁵. А гражданинъ, способствовавшій величію родины, заслуживалъ награды въ видѣ статуи. Діонисій Галикарнассскій²⁶ говоритъ о статуяхъ нѣкоторыхъ жителей Кумъ въ Италіи, вытщенныхъ въ 72-го олімпіаду изъ храма по повелѣнію Аристодема, тирана этого города и друга Тарквинія Гордаго и брошенныхъ въ мѣста съ нечистотами. Побѣдителямъ на Олімпійскихъ играхъ первыхъ временъ,

когда искусство еще не процвѣтало въ Греціи, были воздвигнуты статуи долго спустя по ихъ смерти. напр. Ивотъ²⁷, одержавшій побѣду на играхъ 6-й олимпіады, былъ обезсмертенъ статуей лишь въ 80-ю. Одинъ изъ олимпійскихъ побѣдителей самъ заказалъ себѣ статую до игръ²⁸, такъ онъ былъ увѣренъ въ побѣдѣ. Въ городѣ Эгіи въ Ахаіи былъ воздвигнутъ портикъ, или крытая галлерей, атлету²⁹, оказавшемуся много разъ побѣдителемъ, чтобы онъ могъ тамъ упражняться въ гимнастикѣ.

Образъ мыслей народа былъ также благороднымъ отпрыскомъ его свободы. Подобно тому какъ душа мыслителя возвышается больше на чистомъ воздухѣ или въ тѣнистыхъ аллеяхъ или на вершинѣ обширныхъ зданій, чѣмъ въ низкой комнатѣ или узкомъ жилищѣ, такъ и образъ мыслей свободныхъ грековъ долженъ былъ отличаться отъ націй, управляемыхъ деспотами. Геродотъ³⁰ доказываетъ, что свобода была единственнымъ источникомъ и основаніемъ могущества и величія Аѳинъ, и что послѣднія, въ предъидущія времена, подъ управленіемъ своихъ властителей никогда не могли стать во главѣ сосѣдей. По той же причинѣ краснорѣчіе стало процвѣтать у грековъ лишь тогда, когда они стали пользоваться полной свободой, оттого и сицилійцы³¹ изобрѣтеніе риторики приписываютъ Горгію. Греки, въ цвѣтущій періодъ своей республики, были мыслящими существами въ 20 лѣтъ, т. е. въ такой возрастъ, когда мы едва начинаемъ размышлять. Умъ ихъ, возбужденный огнемъ молодости и поддерживаемый сильнымъ здоровымъ тѣломъ, могъ развернуться во всей своей дѣятельности, между тѣмъ какъ у насъ онъ наполняется ненужными вещами до того возраста, когда онъ начинаетъ опускаться. Дѣтское сужденіе, подобное нѣжной корѣ, сохраняющей слѣды первыхъ прикосновеній, не отягощалось пустыми безыдейными звуками, а молодая память, похожая на восковую дощечку, способную сохранить лишь определенное число образовъ, не была наполнена химерами тогда, когда истина могла запечатлѣть на ней свои священные знаки. Эрудиція, т. е. знаніе уже извѣстнаго, пріобрѣталась поздно. Въ прекраснѣйшія времена Греціи было легко быть мудрымъ, въ томъ смыслѣ, какъ это понимается теперь, и каждый могъ пріобрѣсть эту мудрость. Тогда однимъ честолюбіемъ было меньше: надо было знать меньше книгъ. Только въ 61-го олимпіаду подумали о томъ, чтобы собрать въ одну книгу разрозненные части творенія одного изъ величайшихъ поэтовъ. Ребенокъ³² изучалъ стихи Гомера, юноша

размышлялъ, какъ поэтъ. И лишь только молодой человѣкъ придумывалъ нѣчто великое, его зачисляли въ ряды первыхъ изъ народа.

III. Объ уваженіи, которымъ пользовались греческіе художники.

Мудрый пользовался тогда наибольшей почестью и былъ извѣстенъ въ каждомъ городѣ, какъ у насъ богатый: таковъ былъ напр. юноша Сципіонъ³³, принесшій въ Римъ богиню Цибелу. Художникъ пользовался такимъ же уваженіемъ. Сократъ провозгласилъ художниковъ³⁴ едиными мудрыми, ибо это были люди мудрые безъ желанія казаться таковыми. Повидимому, вслѣдствіе такого же убѣжденія Эзопъ такъ прилежно посѣщалъ мастерскія скульпторовъ и архитекторовъ. Въ послѣдующія времена мы видимъ, что живописецъ Діогнетъ даетъ уроки философіи Марку Аврелію: и императоръ этотъ утверждаетъ, что отъ художника онъ научился различать истинное отъ ложнаго, не принимать химеры за дѣйствительность. Художникъ могъ быть законодателемъ, ибо, по словамъ Аристотеля³⁵, всякій гражданинъ могъ быть законодателемъ. Онъ могъ сдѣлаться главнокомандующимъ въ войскѣ, подобно Ламаху, одному изъ бѣднѣйшихъ гражданъ Аѣинъ; его статуя могла возвыситься наряду съ статуями Милтіада и Θемистокла и даже наряду съ статуями боговъ. Такимъ образомъ³⁶ Ксенофілъ и Стратонъ поставили свои сидящія статуи возлѣ статуй Эскулапа и богини Гигіен въ Аргосѣ. Хирисофъ³⁷, сдѣлавшій статую Аполлона Тегейскаго, былъ изображенъ изъ мрамора рядомъ съ своей работой. Алкамень³⁸ изображенъ на барельефахъ Елевзинскаго храма. Паррасій и Силаніонъ³⁹ были почитаемы наравнѣ съ Тезеемъ на картинѣ, гдѣ они изобразили этого героя. Другіе художники ставили свои имена на своихъ произведеніяхъ, а Фидій⁴⁰ вырѣзалъ его на подножьи своего Юпитера Олимпійскаго. На многихъ статуяхъ побѣдителей на еллинскихъ играхъ⁴¹ виднѣлось имя художника, ихъ сдѣлавшаго. Колесница, запряженная 4-мя бронзовыми конями, заказанная Диноменомъ, сыномъ Піерона Сиракузскаго, въ честь послѣдняго, носила на себѣ надпись изъ двухъ стиховъ⁴², возвѣщавшихъ, что памятникъ этотъ сдѣланъ Онатомъ. Но обычай этотъ не былъ всеобщій, а потому и нельзя считать нѣкоторые первоклассныя статуи произведеніями позднѣйшихъ временъ лишь потому, что на нихъ отсутствуетъ подпись художника⁴³. А это дѣлаютъ люди, видѣвшіе Римъ только во снѣ, или проводшіе въ немъ какой нибудь мѣсяцъ.

Слава и карьера художника не зависѣли отъ произвола гордеца или невѣжды. Произведенія искусства, обсуждаемыя не подѣ влияніемъ мѣщанскаго вкуса и узкихъ понятій одного лица, избраннаго въ судьи низкопоклонствомъ и угодничаньемъ, цѣнились и награждались мудрейшими изъ націи въ общихъ собраніяхъ. Во времена Фидія, въ Дельфахъ⁴⁴ и Коринѣ назначались конкурсы живописи, причемъ выбирались спеціальныя судьи по этому предмету. Первыми конкурентами были: Паней, братъ, а по другимъ источникамъ, племянникъ⁴⁵ Фидія, и Тимагоръ Халкидскій, взявшій первый призъ. Передъ такими же судьями появился Аэтіонъ⁴⁶ съ картиной, изображавшей бракосочетаніе Александра и Роксаны. Предсѣдатель собранія, по имени Проксенидъ, присудилъ ему награду и далъ свою дочь въ жены. Тогдашніе судьи не были новичками въ искусствѣ, было время, когда греческая молодежь посѣщала философскія школы наравнѣ съ мастерскими художниковъ. Такимъ образомъ художники работали для безсмертія. Награды, которыя они заслуживали, способствовали ихъ славѣ, а не корыстнымъ цѣлямъ. Извѣстно, что Полигнотъ, разрисовавъ портикъ аѳинскій, не хотѣлъ брать платы за работу; повидимому, онъ поступилъ также, нарисовавъ взятіе Трои на одномъ публичномъ зданіи въ Дельфахъ⁴⁷. Въ благодарность за послѣднее, судилище Амфиктіоновъ выразило торжественно свою благодарность великодушному художнику и присудило ему проживаніе во всѣхъ городахъ Греціи на счетъ общества⁴⁸.

Греки относились съ уваженіемъ вообще ко всѣмъ -выдающимся произведеніямъ промышленности. Всякій мастеръ, усовершенствовавшійся въ своемъ ремеслѣ, могъ со временемъ рассчитывать на уваженіе своего имени: оттого одной изъ главныхъ молитвъ грековъ была просьба о сохраненіи своей памяти. Имена архитектора⁴⁹, проведшаго водопроводъ на Самосѣ, и плотника, сдѣлавшаго самый большой корабль на томъ же островѣ, сохранились до нашего времени. Мы знаемъ также имя извѣстнаго каменотеса, умѣвшаго особенно хорошо дѣлать колонны: его звали Архителемъ⁵⁰. Въ старинныхъ книгахъ встрѣчаются также имена двухъ ткачей⁵¹, которые выткали и вышили плащъ Паллады Полиады въ Аѳинахъ, и сѣдельника⁵³, какъ мы ихъ теперь называемъ, сдѣлавшаго изъ кожи щитъ Аякса. Пароенію⁵² удалось смастерить самыя вѣрные вѣсы, за что и его имя сохранилось до нашихъ дней. Греки часто называли вещи именами лицъ, ихъ сдѣлавшихъ⁵⁴, и подѣ

этими названіями вещи ходятъ и доселѣ *). На островѣ Наксосѣ былъ поставленъ памятникъ ⁵⁶ ремесленнику, сумѣвшему впервые придать форму плитъ пентелійскому мрамору, чтобы ими крыть крыши. Нѣкоторымъ художникамъ давали имена «божественныхъ», напр. Виргилій такъ называетъ Алкимедона ⁵⁷

IV. О примѣненіи искусства.

Употребленіе памятниковъ способствовало сохраненію искусства во всемъ его величіи. Произведенія искусства, посвящаемыя богамъ или предметамъ полезнымъ для отечества, внушали народу большое почтеніе. Такъ какъ въ жилищахъ отдѣльныхъ гражданъ царствовала простота и умѣренность, то художнику не приходилось расходовать свой талантъ по мелочамъ и спускаться до мѣщанскаго вкуса какогонибудь любителя роскоши: его работа соответствовала возвышеннымъ мыслямъ всей націи. Мы знаемъ, что Ѳемистоклъ, Милтіадъ, Аристидъ и Кимонъ, вожди и спасители грековъ, жили не пышнѣе своихъ сосѣдей ⁵⁸. Но на могилы смотрѣли какъ на нѣчто священное; поэтому не слѣдуетъ удивляться, что знаменитый живописецъ Никій взялся разрисовать надгробный памятникъ для ахейскаго города Тритіи ⁵⁹. Чтобы вполнѣ оцѣнить вліяніе художества на грековъ, надо вспомнить, съ какой поспѣшностью греческіе города ⁶⁰ приобрѣтали прекрасные памятники, и цѣлый народъ ⁶¹ бралъ на себя расходы по приобрѣтенію статуи бога или побѣдителя на играхъ ⁶². Были въ древности города, извѣстные только за одну прекрасную статую, напр. Алифера ⁶³, славившаяся своей бронзовой Палладой работы Гекатодора и Сострата.

Скульптура и живопись достигли раньше извѣстной степени совершенства, чѣмъ архитектура. Причина этого лежитъ въ томъ, что послѣдняя идеальнѣе двухъ первыхъ, ибо не можетъ быть подражаніемъ чего либо находящагося въ природѣ и основана на общихъ законахъ пропорціи. Живопись и скульптура, начавшись съ простаго подражанія, нашли необходимыя правила въ самомъ человѣкѣ, межъ тѣмъ какъ архитектура должна была отыскивать свои законы во множествѣ разсужденій и комбинацій и могла утвердить ихъ лишь какъ

*) На Самосѣ были сдѣланы деревянные подсвѣчники ⁵⁵, пользовавшіеся большимъ уваженіемъ; при подобныхъ подсвѣчникахъ позднѣе работалъ Цицеронъ въ загородномъ домѣ своего брата.

слѣдствіе успѣха и общественнаго одобренія. Скульптура же предшествовала живописи и послужила ей какъ бы старшей сестрой, указавшей дорогу младшей. Плиній предполагаетъ даже, что живопись началась не раньше троянской войны. Юпитеръ Фидія и Юнона Поликлета, идеальнѣйшія статуи древности, существовали уже, когда греческія картины были еще лишены всякой гармоніи, безъ всякаго распредѣленія свѣта и тѣни. Въ этомъ искусствѣ отличились впервые Аполлодоръ ⁶⁴ и Зевксисъ, учитель и ученикъ, работавшіе въ 80-ю Олімпіаду ⁶⁵, картины же, написанныя до этого времени, были какъ бы рядомъ статуй, близко поставленныхъ другъ возлѣ друга, и, кромѣ нѣкотораго отношенія къ сосѣдней, не составлявшихъ изъ себя одного цѣлаго, какъ мы это видимъ на вазахъ, называемыхъ въ публикѣ этрусскими. Симметрія въ живописи, по словамъ Плинія, введена была лишь Евфраноромъ, жившимъ во времена Праксителя, т. е. позже Зевксиса.

У О различныхъ родахъ живописи и скульптуры.

Причина слишкомъ поздняго развитія живописи лежитъ отчасти въ самомъ искусствѣ, а отчасти въ его употребленіи и примѣненіи. Скульптура, расширивъ религіозный культъ, сама усовершенствовалась благодаря ему-же. Живопись же не имѣла этого преимущества. Посвященная богамъ или общественнымъ памятникамъ, она служила украшеніемъ храмовъ, изъ которыхъ нѣкоторые, какъ напр. храмъ Юноны на Самосѣ ⁶⁶, были пинаотеками, т. е. галлереями живописи. Также и въ Римѣ, картины лучшихъ мастеровъ вѣшались въ верхнихъ галлереяхъ храма Мира. Но нѣтъ основаній предполагать, чтобы произведенія живописи были предметомъ почитанія и поклоненія грековъ. ни у Плинія, ни у Павзанія ничего не сказано о такихъ картинахъ, хотя перечислено ихъ множество, — иные хотятъ видѣть намекъ на это въ ниже приведенныхъ словахъ Филона ⁶⁷ Павзаній ⁶⁸ упоминаетъ о картинѣ Паллады въ ея Тегейскомъ храмѣ, служившей лектистерніумомъ ⁶⁹ этой богинѣ. Живопись находится въ такомъ же отношеніи къ скульптурѣ, какъ краснорѣчіе къ поэзіи: служа религіознымъ таинствамъ, она была болѣе почитаема и достигла большаго совершенства. Оттого Цицеронъ ⁷⁰ и говоритъ, что было больше хорошихъ поэтовъ, чѣмъ хорошихъ ораторовъ. Случалось также, что великіе живописцы были и великими скульпторами. Таковы: Миконъ ⁷¹ Аѳинскій, сдѣлавшій статую Калліаса, Апеллесъ ⁷², творецъ статуи Киниски, дочери спартанскаго царя Архидамы.

Таковы преимущества грековъ передъ другими народами по отношенію къ искусству, и на такой почвѣ выросли эти прекрасные плоды.

Отдѣлъ 2-я.

О сущности искусства.

I. Очертаніе нагого тѣла, основанное на изученіи красоты.

Въ этой части, посвященной изслѣдованію сущности искусства, мы укажемъ два отдѣленія: въ первомъ будетъ говоритья объ очертаніяхъ нагого тѣла, а также животныхъ, во второмъ о фигурахъ одѣтыхъ, особенно женскихъ.

Очертаніе нагого тѣла основывается на знаніяхъ и на понятіи красоты, а эти понятія заключаются отчасти въ размѣрахъ и соотношеніяхъ, отчасти въ формахъ, красота которыхъ была основнымъ принципомъ первыхъ греческихъ художниковъ. По словамъ Цицерона ⁷³, у нихъ формы опредѣляли фигуры, а размѣры соотношенія.

Говоря о красотѣ, мы скажемъ сначала о ней вообще, затѣмъ будемъ говорить о пропорціяхъ и о прекрасномъ въ каждой отдѣльной части человѣческаго тѣла. Въ общемъ разсужденіи о красотѣ надо сначала коснуться идеи некрасиваго, противоположной прекрасному, и составляющей отрицательное понятіе красоты, а затѣмъ уже дать положительную идею этого качества.

О красотѣ можно сказать тоже самое, что Цицеронъ ⁷⁴ заставляетъ говорить Котту о божествѣ, а именно: легче сказать что она не есть, чѣмъ то, что она есть. Красота, какъ центръ искусства, какъ его конечная цѣль, требуетъ во первыхъ общей картины въ ея описаніи, и я постараюсь начертить ее достаточно ясно для читателя. Я сознаю трудность задачи: красота — одна изъ величайшихъ тайнъ природы, дѣйствіе которой мы видимъ и чувствуемъ. но дать ясное понятіе о ея сущности, это — предпріятіе, за которое брались многіе, но всегда безуспѣшно. Еслибы это понятіе было геометрически точно, то людское сужденіе о прекрасномъ не было бы такъ измѣнчиво, и было бы легче убѣдить ихъ въ истинѣ. Тогда не встрѣчалось бы людей, настолько дурно организованныхъ или упрямыхъ, которые не хотятъ признать опредѣленной идеи прекраснаго или перетолковываютъ ее ложными сужденіями. Люди говорятъ, какъ Энній:

«Sed mihi nequitiam cor consentit cum oculorum adspectu»
ар. Cic. Lucull. с. 17

т. е. «сердце мое не хочет признавать того, что видятъ глаза»; во всякомъ случаѣ, послѣдніе труднѣе убѣдить, чѣмъ первое. Сомнѣнія и опроверженія свидѣлствуютъ объ остроуміи, но не отрицаютъ существованія красоты и потому не имѣютъ никакого вліянія на искусство. Тысячи картинъ, сохранившихся до нашего времени, должны были бы послужить лучшимъ убѣжденіемъ, но нѣтъ средства исправить людей, не обладающихъ чувствительностью, тѣмъ болѣе, что у насъ нѣтъ ясныхъ законовъ красоты и той мѣры, которая, по словамъ Еврипида⁷⁵, дала бы намъ средство оцѣнить безобразіе; потому то такъ различны наши сужденія, и такъ рѣдко мы приходимъ къ общему соглашенію какъ относительно добра, такъ и относительно красоты. Это различіе мнѣній замѣчается въ сужденіяхъ нашихъ объ искусствѣ больше, чѣмъ въ сужденіяхъ о красотахъ природы, ибо первое менѣе дѣйствуетъ на чувства, чѣмъ послѣдніе. Правильная красота, соответствующая законамъ искусства, скорѣе возвышенная, чѣмъ нѣжная, скорѣе важная, чѣмъ раздражающая, нравится менѣе чѣмъ хорошенькое, но обыкновенное лице, подвижное и говорящее. Причина этого явленія лежитъ въ нашихъ страстяхъ, возбуждаемыхъ у большинства съ перваго взгляда. сердце уже полно, когда разсудокъ собирается говорить. красота не восхищаетъ насъ больше, въ насъ говоритъ чувственность. Сообразно этому, молодые люди съ возбужденными страстями боготворятъ женщинъ очень посредственной красоты, но черты лица которыхъ дышатъ нѣгой и желаніемъ. на нихъ не подѣйствуетъ видъ женщины сдержанной и скромной въ своихъ движеніяхъ, хотя бы она обладала красотой и величавостью Юноны.

Понятія о красотѣ у большинства художниковъ возникаютъ подъ такимъ первымъ впечатлѣніемъ, трудно сглаживаемымъ лицезрѣніемъ красоты высшаго порядка, тѣмъ болѣе, что, не имѣя постоянно передъ глазами древнихъ прекрасныхъ образцовъ, они не могутъ образовать и исправить своихъ сужденій. Въ этомъ отношеніи рисованіе схоже съ чистописаніемъ. когда учатъ дѣтей писать, съ ними рѣдко толкуютъ объ очертаніяхъ, свѣтѣ и тѣни буквъ и ихъ красотѣ; имъ просто даютъ прописи, и, списывая ихъ, рука дитяти привыкаетъ писать, прежде чѣмъ у него возникаетъ какое либо понятіе о красотѣ буквъ. Такимъ же образомъ большинство молодыхъ людей учится рисовать.

Подобно тому, какъ у взрослыхъ сохраняется метода писать, принятая въ дѣтствѣ, такъ и понятія рисующихъ образуются и запечатлѣваются въ умѣ такими, какими глазъ привыкъ ихъ видѣть, а рука срисовывать.

Другимъ художникамъ небо не дало созрѣть ясному чувству красоты подѣ влияніемъ внѣшнихъ причинъ (неба). У однихъ это чувство очерствѣло вслѣдствіе искусственности, т. е. изъ желанія вездѣ показать свое знаніе предмета, даже изображая юношескую красоту: таковъ былъ Микель Анжело. У другихъ это чувство было совершенно заглушено угодливостью грубымъ чувствамъ толпы, для которой понятны лишь посредственные изображенія. таковъ былъ Бернини. Микель Анжело обдумывалъ красоту, въ чемъ мы убѣждаемся, читая его стихи какъ напечатанные, такъ и ненапечатанные, въ которыхъ онъ употребляетъ самыя возвышенныя выраженія, для опредѣленія этого качества. Художникъ этотъ великолѣпенъ въ фигурахъ, выражающихъ силу; но, вслѣдствіе вышеизложенныхъ причинъ, его юношескія и женскія фигуры своимъ строеніемъ, позами и выраженіемъ своихъ движеній, изображаютъ существа съ того свѣта. Микель Анжело по отношенію къ Рафаэлю тоже самое, что Оукидидъ по отношенію къ Ксенофону. Та же дорога, которая привела этого художника къ мѣстамъ дикимъ и къ крутымъ неприступнымъ скаламъ, повела Бернини въ грязное тинистое болото. Тривиальными преувеличеніями онъ старается облагородить формы, заимствованныя въ самомъ низменномъ слоѣ; его фигуры взяты изъ подонковъ общества, а выраженіе, которое онъ имъ придаетъ, часто въ полной дисгармоніи съ ихъ дѣйствіями: такъ напр. Аннибалъ, пораженный горемъ, имѣетъ смѣющееся лице. И несмотря на это, Бернини долго царилъ въ искусствѣ, и у насъ и доселѣ есть много приверженцевъ его. У нѣкоторыхъ художниковъ глазъ также невѣренъ, какъ и у профановъ въ искусствѣ, и они не умѣютъ схватить ни точныхъ красокъ, ни общихъ очертаній прекраснаго. Такъ Бароччи, учившійся по Рафаэлю, скоро узнается какъ по одеждамъ, такъ и по профилю своихъ фигуръ, на которыхъ носъ по большей части плоскій. Пьетро ди Кортоня, тоже художникъ римской школы, отличается черезчуръ маленькимъ плоскимъ подбородкомъ; въ другихъ школахъ Италіи встрѣчаются еще менѣе совершенные образцы.

Скептики по отношенію къ вѣрности общаго понятія о красотѣ основываютъ свои сомнѣнія на различныхъ представленіяхъ о прекрас-

номъ у отдаленныхъ народовъ, которые, отличаясь отъ насъ формами лица, должны отличаться и понятіями о красотѣ. Вотъ какъ разсуждаютъ эти упрямы: «если есть народы, которые, желая похвалить цвѣтъ лица любимой женщины, сравниваютъ его съ блескомъ черного дерева, какъ мы съ бѣлизною слоновой кости, то весьма вѣроятно, что они сравниваютъ черты человѣческаго лица съ соотвѣстственными чертами животныхъ, кажущихся намъ отвратительными». Нельзя не согласиться, что и въ Европѣ встрѣчаются человѣческія лица, похожія на животныхъ, что доказано научно Отто фонъ Весномъ, учителемъ Рубенса; но здѣсь надо признать и то, что чѣмъ больше это сходство, тѣмъ болѣе удаляются формы такого лица отъ формъ лица человѣческаго. Такимъ образомъ формы эти являются испорченными, какъ бы неестественными, что нарушаетъ гармонію, разрушаетъ простоту и единство, т. е. качества, необходимыя для красоты, какъ я покажу это ниже.

Если глаза поставлены косо, какъ у кошекъ, то направленіе ихъ удаляется отъ центра лица, т. е. отъ перекрещеванія линій, раздѣляющихъ лицо на двѣ равныя части въ длину и ширину: перпендикуляры разрѣзываютъ вертикальную линію носа и горизонтальную линію глазъ. Если глазъ поставленъ косо, онъ описываетъ линію параллельную горизонтальной, проходящей черезъ центръ глаза. По крайней мѣрѣ, исходя изъ этого принципа, объясняютъ, почему кривой ротъ производитъ такое непріятное впечатлѣніе: ибо глазъ не терпитъ, если одна изъ этихъ двухъ линій уклоняется безъ причины отъ другой. Поэтому глаза, поставленные косо, какъ напр. у китайцевъ, японцевъ и на египетскихъ головахъ, представляютъ неправильности, намъ непріятныя. Сплюснутый носъ калмыковъ и китайцевъ есть также отступленіе отъ прекраснаго. Эти неправильности нарушаютъ единство формъ, на которомъ построено все тѣло. Носъ долженъ принять направленіе лба, и нѣтъ причинъ для оправданія его сплюснутости. Но также лобъ и носъ, состоящіе изъ одной прямой кости, какъ у животныхъ, были бы противоположеніемъ того разнообразія, которое характеризуетъ человѣческую природу. Припухлый вздутый ротъ мавровъ, напоминающій ротъ ихъ обезьянъ, есть нарощеніе, уродливость, происходящая отъ жаркаго климата ихъ страны: и наши губы пухнутъ отъ жары, а также отъ дурнаго кровообращенія, а у нѣкоторыхъ людей отъ припадковъ гнѣва. Маленькіе глаза дальнихъ обитателей сѣвера и юга

должны быть отнесены къ несовершенству ихъ роста, приземистаго и короткаго.

Природа производитъ эти уродливыя формы по мѣрѣ приближенія къ крайнимъ своимъ точкамъ. Въ вѣчной борьбѣ или съ холодомъ или съ жаромъ она порождаетъ лишь несовершенныя породы. Цвѣты, подверженные жгучимъ лучамъ солнца, теряютъ свою свѣжесть, а лишенные ихъ совсѣмъ, не имѣютъ окраски: нѣкоторыя же растенія, лишенные свѣта, вырождаются совершенно. Зато какъ она правильна въ своихъ формахъ, какъ богата произведеніями въ странахъ центральныхъ, одаренныхъ умѣреннымъ климатомъ! Изъ этого слѣдуетъ, что наши понятія о красотѣ, какъ и древне-греческія, основанныя на болѣе правильныхъ формахъ, должны быть вѣрнѣе понятій тѣхъ народовъ, которые, по словамъ одного современнаго поэта, суть лишь обезображенные подобія своего творца. А между тѣмъ мы сами различны въ понятіяхъ о красотѣ, и даже пожалуй болѣе, чѣмъ въ нашихъ понятіяхъ о вкусѣ и запахѣ, еще менѣе намъ ясныхъ; наврядъ ли найдется до ста лицъ, согласныхъ въ своемъ мнѣніи о красотѣ отдѣльныхъ частей лица. Здѣсь впрочемъ я говорю только о людяхъ, не имѣющихъ точныхъ данныхъ для сужденія о прекрасномъ; люди же, считающіе красоту достойнымъ предметомъ своихъ размышленій, вѣроятно не будутъ отлпчаться своими мнѣніями объ этомъ качествѣ, которое едино, а не разнообразно. Поэтому-то знатоки древняго искусства, изучавшіе совершенные его образцы, не придутъ въ восхищеніе отъ столь часто прославляемой красоты женщинъ, принадлежащихъ къ одной изъ самыхъ мудрыхъ и гордыхъ націй; они не будутъ ослѣплены и подкуплены бѣлизной кожи. Красота чувствуется глазами, но признается умомъ. Глазъ, наученный умомъ, теряетъ въ смыслѣ ощущенія, но приобретаетъ въ смыслѣ вѣрности. Что касается общихъ формъ красоты, большинство цивилизованныхъ націй Европы было всегда одного убѣжденія. Поэтому понятія о красотѣ не должны считаться произвольными, хотя бы мы и не всегда могли дать себѣ въ нихъ отчетъ.

Цвѣтъ способствуетъ красотѣ, но не есть красота сама по себѣ онъ подымаетъ ее и возвышаетъ ея формы. Такъ какъ бѣлый цвѣтъ отражаетъ наибольшее количество лучей и, значитъ, производитъ самое чувствительное впечатлѣніе, то прекрасное тѣло, благодаря бѣлизнѣ, дѣлается еще прекраснѣе: нагое оно кажется больше, чѣмъ въ дѣйствительности, какъ статуи, вылѣпленныя изъ гипса, кажутся больше

своихъ оригиналовъ. Негръ можетъ быть прекрасенъ, если черты лица его правильны. Одинъ путешественникъ⁷⁶ увѣряетъ, что долгое пребываніе между неграми заставляетъ забывать ихъ цвѣтъ кожи и открываетъ красоту чертъ, сначала нами не замѣчаемую. Поэтому цвѣтъ металла и базальта не вредятъ красотѣ античныхъ головъ. Прекрасная женская головка изъ базальта, находящаяся въ виллѣ Альбани, не могла бы быть лучше, будь она изъ мрамора.

Голова Сципіона старшаго во дворцѣ Роспильози, сдѣланная изъ темнозеленаго базальта, превосходитъ красотой три другія головы этого лица изъ бѣлаго мрамора. Эти головы, а также нѣкоторые другіе обломки изъ темнаго камня, всегда возбуждаютъ восхищеніе знатоковъ и даже людей, не изучавшихъ древностей, и разсматривающихъ ихъ лишь какъ статуи. Значитъ, въ насъ появляется сознаніе красоты, несмотря на не совсѣмъ обыкновенную ея внѣшность и на непріятный намъ цвѣтъ.

Здѣсь мы разсматривали отрицательныя понятія о красотѣ; указавъ ложныя сужденія, мы исключили свойства, которыхъ она не имѣетъ. Положительная же идея красоты требуетъ знанія самой сущности ея, и нѣтъ ничего труднѣе, какъ проникнуть въ тайны этой сущности. Здѣсь, какъ и въ большинствѣ философскихъ изслѣдованій, трудность заключается въ томъ, что мы не можемъ разсуждать геометрическимъ способомъ, переходя отъ общаго къ частному и дѣлая заключенія о природѣ вещей по ихъ свойствамъ. Мы должны разсуждать индуктивнымъ способомъ и изъ немногихъ отдѣльныхъ частей создавать вѣроятнѣйшія заключенія.

Философы, размышлявшіе о красотѣ и старавшіеся открыть ея высшіе источники, нашли, что она состоитъ въ полномъ согласіи созданнаго съ намѣреваемымъ, въ гармоническихъ соотношеніи частей между собою и цѣлаго съ частями. Но такъ какъ это опредѣленіе красоты равнозначуще съ опредѣленіемъ совершенства, качества слишкомъ возвышеннаго, чтобы быть понятымъ человѣчествомъ, то понятіе это неопредѣленно и образуется въ насъ соединеніемъ извѣстнаго числа индивидуальныхъ знаній. Это собраніе знаній, если только оно правильно, даетъ намъ самое высокое представленіе о человѣческой красотѣ, возвышаемое нами благодаря присущей намъ способности подниматься надъ всѣмъ матерьяльнымъ. Но такъ какъ Создатель одарилъ этимъ совершенствомъ всѣ свои творенія въ той степени, которая прилична каждому, а всякое понятіе имѣетъ свои причины,

внѣ находящіяся, то и причинѣ красоты, находящихся во всѣхъ созданныхъ предметахъ, надо искать въ ней самой. Дать общее и наглядное опредѣленіе красоты трудно уже потому, что наши знанія о чемъ нибудь пріобрѣтаются сравненіемъ, а красота не можетъ быть сравниваема ни съ чѣмъ болѣе высокимъ.

Вышая красота сосредоточена въ Богѣ. Понятіе о человѣческой красотѣ совершенствуется по мѣрѣ соглашенія его съ идеей верховнаго существа, такого существа, единство и недѣлимость котораго составляютъ отличіе его отъ матеріи. Это понятіе о красотѣ есть какъ бы отвлеченная субстанція, очищенная дѣйствіемъ огня, какъ бы духъ, стремящійся олицетвориться въ твореніи, созданномъ по образу перваго разумнаго существа, созданнаго божественнымъ разумомъ. Формы такого образа просты и непрерывны, и, разнообразясь въ своей простотѣ, принимаютъ гармоничныя соотношенія. Такимъ же образомъ нѣжные и пріятные звуки издаются тѣлами, части которыхъ одинаковой формы. Всякая красота возвышается единствомъ и простотою: красота кладетъ возвышенный отпечатокъ на все, что движется и говоритъ. То, что велико само по себѣ, дѣлается еще выше простотою исполненія.

Предметъ ничего не теряетъ ни въ величинѣ ни въ красотѣ, если нашъ умъ можетъ объять его сразу, заключить въ одномъ понятіи; напротивъ, этимъ самымъ онъ дѣлается возвышеннѣе, ибо онъ тогда намъ понятнѣе. Душа наша, жаждущая простыхъ концепцій, возвышается и облагораживается, проникнувшись ими. Все, что мы должны разсматривать частями, что не поддается одному взгляду благодаря количеству составныхъ частей, теряетъ въ величинѣ, подобно улицѣ, кажущейся намъ короткой, если мы встрѣчаемъ на ней интересные предметы или мѣста, гдѣ мы можемъ остановиться. Гармонія, насъ восхищающая, состоитъ не изъ безчисленнаго числа отрывистыхъ звуковъ, нанизанныхъ другъ на друга, а въ правильной послѣдовательности продолжительныхъ и длинныхъ звуковъ. По этому принципу большой дворецъ кажется намъ маленькимъ, если онъ изобилуетъ украшеніями, а простой благородный домъ увеличивается въ нашемъ воображеніи.

Изъ единства возникаетъ другое качество высшей красоты, ея неопредѣлимость. т. е. формы ея не могутъ быть описаны ни точками, ни линіями, и суть единственные, образующія красоту. Отсюда получается образъ, не присущій никакому лицу, не выражающій никакого положенія ума,

чувства сердца, движенія души: все это нарушило бы единство и придало бы красотѣ постороннія черты. Въ этомъ случаѣ красоту можно сравнить съ самой чистой водой: чѣмъ менѣе въ ней постороннихъ частицъ, чѣмъ она безвкуснѣе, тѣмъ она здоровѣе. Красота похожа на блаженство. Состояніе блаженства, т. е. отсутствіе страданія, есть то, что пріобрѣтается безъ усилій, а пользованіе довольствомъ есть то, что пріятнѣе всего получить въ природѣ; такъ точно понятіе о чистой красотѣ кажется вещью самой простой и самой легкой, ибо для этого не надо ни философскаго знанія человѣка, ни изученія душевныхъ страстей и ихъ внѣшняго проявленія. Но, такъ какъ, по словамъ Епикура, въ человеческой природѣ нѣтъ средняго положенія между страданіемъ и наслажденіемъ, а страсти, подобно вѣтру, гоняють корабль нашей жизни и учатъ поэта и художника, когда надо свернуть или развернуть паруса, когда направить путь, то чистая красота не можетъ быть единственнымъ предметомъ нашего изученія; намъ надо придать ей положенія движенія и страстей, т. е. то, что въ искусствѣ принято называть выраженіемъ. —

Здѣсь мы будемъ говорить объ образованіи красоты, а потомъ скажемъ о выраженіи.

Образованіе красоты можетъ быть или индивидуальнымъ, т. е. заимствованнымъ отъ одного индивидуума, или собирательнымъ, т. е. состоять изъ прекраснѣйшихъ частей, собранныхъ отъ многихъ лицъ въ одно цѣлое, которое мы называемъ идеальнымъ. Образованіе красоты началось съ индивидуальности, т. е. съ подражанія одному прекрасному человеческому лицу, даже для изображенія божествъ. Въ цвѣтущій періодъ искусства художники изображали своихъ богинь по образу прекрасныхъ женщинъ своего времени, даже тѣхъ, которыя расточали свое благоволеніе. Гимнасія и мѣста, гдѣ юноши нагимъ упражнялись въ борьбѣ и въ другихъ играхъ, были разсадниками красоты.

Художники слѣдили⁷⁷ въ нихъ за развитіемъ прекраснаго тѣла. воображеніе, разогрѣтое ежедневной привычкой созерцать нагое тѣло, создавало прекрасныя его формы. Въ Спартѣ молодыя дѣвушки упражнялись въ борьбѣ⁷⁹ почти голыя⁷⁸ Художники искали единства красоты въ разнообразіи и гармоніи въ юношескомъ тѣлѣ, а не въ тѣлѣ сложившихся людей. Формы прекраснаго юношескаго тѣла напоминаютъ единство, характеризующее поверхность моря, которое на извѣстномъ разстояніи кажется гладкимъ и спокойнымъ какъ зеркало, несмотря

на то, что находится въ постоянномъ движеніи и вѣчно катить свои волны. Подобно тому какъ душа, существо простое, производитъ за разъ и въ одно мгновеніе различныя мысли, такъ и прекрасныя очертаніи юности, кажущіяся простыми, представляютъ множество оттѣнковъ и контрастовъ. Это разнообразіе характеризуетъ всѣ работы греческихъ художниковъ⁸⁰ и отразилось напр. на вазахъ. контуры послѣднихъ, при всей своей простотѣ, не ограничиваются однимъ центромъ, а напоминаютъ эллипсисъ, въ чемъ и состоитъ ихъ красота.

Такъ какъ въ единствѣ юношескихъ формъ окончанія сливаются незамѣтно и какъ бы тонуть другъ въ другъ, и центръ, равно какъ и линія его описывающая, не могутъ быть точно обозначены, то отсюда и слѣдуетъ, что легче воспроизвести формы старика или челоуѣка сложившагося, чѣмъ юноши, въ тѣлѣ котораго всѣ части существуютъ, но не выдаются, а какъ бы отсутствуютъ.

Въ первыхъ двухъ формахъ природа или покончила свою развивающую работу, или начала уже разрушать свое зданіе, и потому въ этихъ двухъ стадіяхъ соединеніе частей бросается больше въ глаза. а въ юношескихъ формахъ еще не опредѣлилась граница между ростомъ и его прекращеніемъ. Оттого въ тѣлѣ, сильно одаренномъ мускулами, не будетъ большой ошибкой выйти изъ контура, преувеличить, надуть мускульныя части, между тѣмъ какъ въ юношескомъ обликѣ такое уклоненіе нарушитъ гармонію цѣлаго: въ немъ малѣйшая тѣнь производитъ впечатлѣніе чего то крупнаго.

Разсуждая такимъ образомъ, мы очищаемъ наше сужденіе и дѣлаемъ его основательнѣе; не знатоки, восхищающіеся болѣе изображеніями, гдѣ мускулы обозначены сильно и рѣзко, чѣмъ юношескими фигурами, въ которыхъ части изображены мягко, какъ въ дѣйствительности, могутъ почерпнуть здѣсь свѣдѣнія для образованія своего вкуса. Оттиски на рѣзныхъ камняхъ даютъ намъ въ этомъ отношеніи самыя наглядныя примѣры и показываютъ, что современнымъ художникамъ удаются лучше головы стариковъ чѣмъ юношей. Взглянувъ на голову старика на такомъ рѣзномъ камнѣ, знатокъ не сразу съумѣетъ опредѣлить степень ея древности; межъ тѣмъ какъ по копіи юношеской идеальной головки онъ скорѣе дастъ окончательное рѣшеніе. Хотя лучшіе современные художники старались изо всѣхъ силъ воспроизвести точную копію извѣстной Медузы, не отличающейся впрочемъ высшей красотой, образованный антикварій отличить всегда

ихъ коніи отъ оригинала. Тоже самое можно сказать о Палладѣ Аспасіа, которую Наттеръ и другіе художники вырѣзывали въ той же величинѣ, какъ и оригиналъ. Впрочемъ я долженъ оговориться, что здѣсь я подразумѣваю чувство красоты въ самомъ узкомъ смыслѣ, а не въ смыслѣ знанія очертаній и рисовки, ибо послѣднее необходимѣе въ изображеніи сильныхъ зрѣлыхъ образовъ, чѣмъ въ исполненіи юношескихъ фигуръ. Лаокоонъ безъ сомнѣнія работа, потребовавшая большихъ познаній, чѣмъ Аполлонъ, и Агезандръ, исполнившій главную фигуру Лаокона, вѣрно обладалъ болѣе глубокими знаніями, чѣмъ творецъ Аполлона. Но послѣдній былъ одаренъ болѣе возвышеннымъ умомъ и болѣе нѣжной душой, и Аполлонъ носитъ на себѣ печать высокаго, не имѣющаго мѣста на Лаоконѣ.

Въ природѣ тоже часто встрѣчаются поврежденія, и нѣтъ такого прекраснаго тѣла, которое было бы безъ изъяна, ибо въ немъ всегда найдутся части болѣе прекрасныя въ какомъ нибудь другомъ тѣлѣ. Умный и опытный художникъ поступаетъ здѣсь, какъ трудолюбивый садовникъ. онъ прививаетъ дереву вѣтви лучшаго качества. Пчела дѣлаетъ медъ изъ сока многихъ цвѣтовъ. Идея прекраснаго у греческихъ художниковъ не ограничивалась однимъ прекраснымъ предметомъ, какъ это бываетъ у всѣхъ поэтовъ старыхъ и новыхъ и у современныхъ художниковъ. Греки стремятся соединить прекрасныя части нѣсколькихъ тѣлъ и умѣютъ очистить ихъ отъ личныхъ свойствъ каждаго, отвращающихъ нашъ умъ отъ истинно-прекраснаго. Такимъ образомъ незамѣтно раздѣляющіяся брови милой Анакреона — придуманная красота личной склонности; у Теокрита⁸¹ та, которую Дафнисъ любитъ, имѣетъ сросшіяся брови⁸² Позднѣйшій греческій писатель⁸³ вѣроятно отсюда заимствовалъ сужденіе Париса о бровяхъ прекраснѣйшей изъ трехъ богинь. Понятія нашихъ скульпторовъ, подражающихъ древнимъ, ограничены и одиночны въ изображеніи прекраснаго, когда за образецъ высшей красоты они берутъ голову Антиноя съ опущенными бровями, придающими ему меланхолическій видъ.

Нѣтъ ничего неосновательнѣе разсужденій Бернини⁸⁴, считающаго абсурдомъ выборъ Зевксиса, который, желая изобразить Юнону, выбралъ 5 красавицъ и заимствовалъ у каждой лучшія части. Бернини воображаетъ, что каждый членъ годится только для своего тѣла. Другіе не признаютъ красоты, если она не индивидуальна, и повидимому разсуждаютъ такъ. «антики прекрасны, ибо похожи на прекрасную природу, а природа будетъ всегда хороша, если будетъ

походить на антики.»⁸⁵ Въ этомъ разсужденіи первая часть вѣрна, если ее принять въ смыслѣ коллективномъ, вторая же ложна ибо трудно, если не невозможно, найти въ природѣ фигуру, похожую на Аполлона Бельведерскаго.

Душа существа мыслящаго имѣетъ естественное стремленіе отдѣлиться отъ матеріи и вознестись въ сферу отвлеченныхъ идей истинное наслажденіе ея состоитъ въ образованіи новыхъ и изящныхъ концепцій. Греческіе художники старались преодолѣть жесткость матеріи и по возможности придать ей жизнь, и съ возникновеніемъ искусства эти благородныя стремленія художниковъ выразились въ мифѣ о Пигмаліонѣ. Ихъ ловкія руки создали предметы религіознаго культа, которые, чтобы заслужить поклоненіе, должны были быть типами высшей природы. Поэты, первые основатели религіи, дали высокія идеи, чтобы олицетворить божественныя силы; идеи эти вдохновили воображеніе и дали ему силу возвысить работу надъ чувственной сферой. А что могло найти воображеніе, для созданія божественныхъ образовъ, прекраснѣе состоянія вѣчной юности, безконечной весны жизни, восхищающихъ насъ до сей поры! Картина эта была аналогична съ неизмѣняемостью божественной природы: прекрасный образъ молодого, блестящаго божества возбуждалъ любовь и нѣжность, единственныя чувства, способныя возвысить душу до тихаго экстаза. И не въ этомъ ли чувствѣ сладкой восторженности состоитъ человѣческое блаженство, подразумеваемое всѣми религіями?

Между божествами женскаго пола Паллада и Діана пользовались вѣчной дѣвственностью; другія богини, потерявшія, могли приобрѣсть ее снова, и Юнона становилась дѣвственной всякій разъ, когда купалась въ Канаэскомъ источникѣ. Вотъ почему шея и грудь богинь и амазонокъ изображены всегда, какъ у молодыхъ дѣвушекъ, которымъ Луцина не развязала еще пояса; и это правило довольно постоянно, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда богиня изображена кормящей грудью, какъ Изиды⁹⁶ Аписа, но басня рассказываетъ⁸⁷, что таже богиня вмѣсто груди дала сосать палецъ Ору, и такую она изображена на одномъ рѣзномъ камнѣ музея Штосса⁸⁸ На античномъ изображеніи въ дворцѣ Барберини есть Венера съ сосцами на груди, обстоятельство, заставляющее меня думать, что это не Венера.

Греки изображали всякую духовную природу легкой походкой, и Гомеръ сравниваетъ быстроту движеній Юноны съ мыслью человѣка, пробѣгающаго въ умѣ тысячу видѣнныхъ имъ мѣстъ и могущаго

сказать въ одну минуту: «я былъ тамъ и былъ тамъ». Образомъ такой быстроты можетъ служить Аталанта, которая такъ быстро бѣжитъ по песку, что не оставляетъ на немъ ни малѣйшихъ слѣдовъ. Такою она изображена на аметистѣ музея Штосса⁸⁹ Бельведерскій Аполлонъ какъ бы паритъ, не касаясь земли концами ногъ.

Юность боговъ и богинь имѣла различныя степени, различный возрастъ, и искусство воздавало каждому соотвѣтственную красоту. Юность эта была идеальной, заимствованной изъ подражанія отдѣльнымъ частямъ тѣла у различныхъ красивыхъ юношей, и возвышаемой ростомъ, превосходящимъ человѣческій. Платонъ говоритъ⁹⁰, что богамъ придавались не ихъ естественныя пропорціи, а тѣ, которыя признавались воображеніемъ прекраснѣйшими. Первый мужской идеалъ имѣлъ тоже нѣсколько степеней, и начинается съ изображенія молодыхъ фавновъ и сатировъ, какъ боговъ низшаго порядка. Прекраснѣйшія изъ статуй съ изображеніемъ этихъ божествъ представляютъ прекрасныя юношескія фигуры съ совершеннѣйшими пропорціями. Юность сатировъ отличается отъ юности героевъ особеннымъ видомъ простоты и невинности. Таково было ходячее понятіе грековъ объ этомъ божествѣ. Иногда они придавали сатирамъ смѣющеея выраженіе и отвислыя челюсти, какъ у козъ. Такова одна изъ лучшихъ головъ древности, теперь находящаяся въ виллѣ Альбани⁹¹. Прекрасный спящій фавнъ дворца Барберини не идеальный образъ, а воспроизведеніе наивной нетронутой природы. Вѣроятно, одинъ изъ современныхъ намъ писателей позабылъ объ этихъ статуяхъ, если онъ утверждаетъ⁹², что греки, изображая фавновъ, воспроизводили тяжелыя пропорціи «у сатировъ, по его словамъ, крупная голова, короткая шея, высокія плечи, маленькій животъ, толстыя ляжки и большія ноги». Можно ли такъ дурно понимать античныхъ художниковъ! Слова эти — ересь въ искусствѣ, ересь, родившаяся въ умѣ сочинителя. Лучше бы онъ вспомнилъ, что говоритъ о фавнахъ Цицеронъ⁹³.

Высшая идея мужественной красоты заключается въ статуяхъ Аполлона: богъ этотъ соединяетъ въ себѣ выраженіе силы зрѣлаго возраста съ нѣжностью юношескихъ очертаній. Его формы велики по своему единству и соотвѣтствуютъ отроку, рожденному для благородныхъ дѣяній: это не формы любимца Венеры, взлелѣяннаго, по словамъ поэта Ивика, на розахъ, и не знающаго, что значить свѣжесть тѣней. Потому Аполлонъ и считался прекраснѣйшимъ изъ

боговъ. Юность его блещетъ здоровьемъ, а сила подобна зарѣ прекрасныхъ дней! Впрочемъ, этимъ я не хочу сказать, чтобы всѣ статуи Аполлона имѣли отпечатокъ этой возвышенной красоты.

Здѣсь я воспользуюсь случаемъ и постараюсь описать статую самой возвышенной красоты, а именно, статую Генія, величиною съ хорошо сложеннаго юношу, находящуюся въ виллѣ Боргезе. Еслибы воображенію, полному сознаніемъ какой нибудь индивидуальной красоты, и способному погрузиться въ созерцаніе верховной красоты, исходящей отъ Бога и къ нему возвращающейся, удалось хоть во снѣ увидѣть появленіе ангела, ликъ котораго блисталъ бы свѣтомъ, а образъ былъ отождествленіемъ высшей гармоніи, то тогда въ немъ получился бы типъ этой удивительной статуи. Вотъ какое представленіе долженъ имѣть о ней читатель. Можно сказать, что искусство породило эту красоту съ разрѣшенія Божія по образу ангеловъ⁹⁴

Юность Аполлона, болѣе мужественная въ Марсѣ и въ Меркуріѣ, переходитъ потомъ у другихъ боговъ въ болѣе зрѣлый возрастъ. Марсъ изображался молодымъ безбородымъ героемъ, что подтверждается однимъ стариннымъ писателемъ. Но когда одинъ изъ современныхъ намъ писателей говоритъ, что въ богѣ Марсѣ каждая фибра выражаетъ и силу, и смѣлость, и огонь, который его возбуждаетъ⁹⁵, то онъ описываетъ намъ бога войны не такимъ, какимъ онъ изображался въ древности. Изъ трехъ лучшихъ фигуръ Марса одна въ виллѣ Лудовичи⁹⁶ въ сидячемъ положеніи съ Амуромъ у ногъ, другая, меньшая, на пьедесталѣ мраморнаго канделябра во дворцѣ Барберини, а третья на кругломъ жертвенникѣ въ Капитоліи. Всѣ эти три фигуры изображаютъ Марса юношей въ полномъ состояніи покоя: такимъ же онъ изображенъ на медаляхъ и рѣзныхъ камняхъ. Но такъ какъ на другихъ монетахъ и камняхъ⁹⁷ попадаетъ Марсъ съ бородой, то я почти склоненъ думать, что на нихъ изображенъ тотъ Марсъ, котораго греки называли Ένωάλιος, и который не похожъ на перваго⁹⁸, а только его помощникъ⁹⁹

Геркулесъ представлялся такимъ же образомъ, т. е. въ цвѣтѣ красоты, и чертами, почти заставляющими сомнѣваться въ его полѣ. красота его похожа на красоту, которую Глицера¹⁰⁰ желала видѣть въ своихъ поклонникахъ. Такимъ онъ изображенъ на карниолѣ музея Штосса¹⁰¹ Но въ большинствѣ случаевъ его лобъ дѣлался высокимъ и мясистымъ, глазныя кости выдающимися и круглыми,

— характеристическіе признаки силы, способной на геройскіе подвиги этого иолубога среди печали, по словамъ поэта¹⁰², разрывающей сердце.

Второй типъ идеальной юности воспроизводился на изображеніяхъ Бахуса, чертами средними между мужскимъ и женскимъ. Въ самыхъ прекрасныхъ статуяхъ этого бога онъ изображенъ всегдѣ съ круглыми нѣжными членами, съ выдающимися мясистыми бедрами, какъ у женщинъ. Его формы такъ нѣжны и расплывчаты, какъ будто они вылиты легкимъ дуновеніемъ, а на колѣняхъ не обозначено ни костей, ни мускуловъ, какъ у ребенка. Божество это изображено подъ видомъ прекраснаго молодого человѣка, только что вступающаго въ весну жизни, который погруженъ въ волшебныя сновидѣнія и старается собрать, уловить снящіеся ему прекрасные образы. Черты лица этого бога полны кротости, а радость души не вполне выражается на лицѣ. На нѣкоторыхъ статуяхъ Аполлона есть сходство между нимъ и Бахусомъ. Напр. таковъ Аполлонъ Капитолійскій, небрежно опирающійся на дерево и съ лебедемъ у ногъ. Таковы также три другія статуи его въ виллѣ Медичи; эти божества повидимому смѣшивались и одно почиталось въ другомъ¹⁰³. Я не могу удержать слезы при видѣ одного Бахуса, прежде изуродованнаго [у него отбита голова, и грудь съ плечами], а потомъ реставрированнаго, вышиною въ 9 пальмъ. Статуя эта находится въ виллѣ Альбани: плащъ широкій, со многими складками, опустился почти до колѣнъ, и затѣмъ приподнятъ настолько, что часть, доходящая до земли, заброшена на дерево, о которое фигура опирается; дерево обвито плющемъ и змѣей. Ни одна изъ статуй не даетъ лучшаго понятія о томъ, что Анакреонъ называетъ животомъ Бахуса.

Вотъ главныя фигуры мужскихъ божествъ, въ различныхъ стадіяхъ возраста и формахъ юности. Но выраженіе этой юности встрѣчалось и на лицахъ боговъ зрѣлаго возраста, который обозначался соединеніемъ мужественной силы и юношеской бодрости. Последняя выражалась отсутствіемъ нервовъ и мускуловъ, мало замѣтныхъ въ молодости, но главнымъ образомъ въ выраженіи божественнаго довольства, не имѣющаго нужды въ матерьяльныхъ частяхъ, потребныхъ на питаніе тѣла. И вотъ вѣрно что хотѣлъ сказать Еликуръ, говоря, что боги имѣютъ тѣло, но тѣло особаго рода, и кровь, но кровь особаго рода. Цицеронъ находитъ эту рѣчь темной и непонятной¹⁰⁴.

Присутствіе или отсутствіе нервовъ и мускуловъ характеризуетъ Геркулеса то человѣка, то бога. Геркулесъ-человѣкъ нуждается въ нихъ, ибо они даютъ ему силу сражаться съ разбойниками и чудовищами, Геркулесъ богъ очищенъ посредствомъ огня отъ грубыхъ частей своего тѣла и способенъ наслаждаться блаженствомъ безсмертныхъ. Первый отражается въ Геркулесѣ Фарнезійскомъ, второй въ Геркулесѣ Бельведерскомъ и въ извѣстномъ торсѣ. Эти характеристическія черты даютъ намъ возможность различать божескія фигуры отъ человѣческихъ въ томъ случаѣ, когда въ статуѣ отломана голова. Художникъ возвышалъ природу матерьяльную до нематерьяльной, а его творческая способность помогала ему создавать существа, освобожденные отъ человѣческихъ потребностей, фигуры, изображавшія человѣка съ высшими наклонностями, тѣло, заключавшее въ себѣ возвышенную душу и небесныя способности.

Изображая героевъ, т. е. людей одаренныхъ высшимъ достоинствомъ человѣческой природы, древніе художники подходили къ границѣ, отдѣляющей божественное отъ человѣческаго, но не переходили ее, и не смѣшивали тонкую особенность каждаго. Батту, на медаляхъ Кирены, придать только одинъ сладострастный взглядъ, и онъ будетъ изображать Бахуса, а черта божественнаго величія сдѣлала бы изъ него Аполлона. Отнимите у Миноса на Гноссійскихъ монетахъ гордый взглядъ, обозначающій его царское достоинство, и это будетъ Юпитеръ, полный доброты и милости. Художники придавали своимъ героямъ героическія формы, дѣлая нѣкоторыя части выпуклѣе, чѣмъ въ дѣйствительности. Они увеличивали игру мускуловъ, чтобы придать имъ выраженіе сверхъестественной дѣятельности. Миронъ напр. отличался особымъ разнообразіемъ своихъ образцовъ. Тоже можно видѣть на статуѣ предполагаемаго гладіатора, въ виллѣ Боргезе, работы Агасія Ефесскаго: видно, что лицо есть схожій портретъ, но мускулы реберъ выдаются сильнѣе, а движенія и эластичность тѣла развитѣе, чѣмъ въ природѣ. Еще болѣе разительнымъ примѣромъ можетъ послужить Лаокоонъ при сравненіи его съ обоготворенными или божественными образами, напр. со статуями Геркулеса и Аполлона Бельведерскихъ, мы видимъ, что это идеаль, доведенный до экзальтаціи игра его мускуловъ доведена до невозможныхъ предѣловъ. сдвинутые, какъ волны, они выражаютъ самое сильное напряженіе воли, среди сопротивленія и страданія. Въ торсѣ и въ обоготворенномъ Геркулесѣ тѣже мускулы прекраснѣе и идеальнѣе. Припод-

нятые волнистыми линиями они представляютъ разнообразное колебаніе, какъ волненіе моря въ спокойномъ состояніи. Въ Аполлонѣ мускулы очень нѣжны: поднимаясь почти незамѣтными волнами, они чувствуются, но не столько зрѣніемъ. —

И такъ, главнымъ предметомъ художниковъ была красота, разсматриваемая съ этихъ различныхъ точекъ зрѣнія. Поэтическія творенія учили ихъ, при созданіи статуй, не опредѣлять воспроизведенной фигуры и оставлять зрителя въ недоумѣніи относительно этого; такъ, поэты говорили, что формы Ахилла были одарены такою прелестью, что онъ долгое время оставался неузнаваемымъ въ женскомъ платьи между дочерьми царя Ликомеда. Такимъ является этотъ герой на барельефѣ Бельведерской виллы въ Фраскати, барельефъ я описалъ въ предисловіи къ моимъ «Памятникамъ древности». Этотъ же сюжетъ изображенъ на другомъ барельефѣ въ виллѣ Памфили.

Такою же проблематическою красотою могъ одарить художникъ и Тезей, еслибы изобразилъ его переряженнымъ въ дѣвичье платье, когда онъ отправлялся изъ Трезена въ Аѣины. Павзаній говоритъ, что Тезей появился въ Аѣины въ длинномъ женскомъ платьи, доходящемъ до ногъ, работники, строившіе храмъ Аполлона, приняли его за дѣвушку и удивлялись, видя прекрасную незнакомку, прохаживающуюся одной по городу.

Сужденіе, которое высказываетъ вышеприведенный поэтъ о герояхъ и полубогахъ, повидимому, не есть результатъ знакомства съ античными статуями. Повидимому этотъ писатель считаетъ непреложнымъ слѣдующее свое о нихъ мнѣніе «связки членовъ ихъ узловаты, сжаты и мало покрыты мясомъ, голова мала, шея нервна, плечи широки и высоки, животъ и бедра малы, ляжки мускулисты, главные мускулы выпуклы, голени сухи, ступни тонки, подошвы выгнуты»¹⁰⁵ Различныя эти градаціи формъ и тѣлосложенія не замѣтны на фигурахъ богинь женскихъ. послѣднія отличаются другъ отъ друга только ростомъ и возрастомъ. Венера одна изображалась безъ одеждъ, и ее изображали чаще другихъ богинь и въ различныхъ возрастахъ. Венера Медицейская похожа на розу, распускающуюся подъ первыми лучами солнца. Она повидимому приближается къ той порѣ, когда грудь начинаетъ развиваться. При видѣ ея я вспоминаю Лаису, послужившую оригиналомъ Апеллесу, когда она въ первый разъ снимаетъ одежды передъ очарованнымъ художникомъ.

Такова же Венера Капитолійская ¹⁰⁶, сохранившаяся лучше другихъ, ибо у ней недостаетъ только нѣсколькихъ пальцевъ, такова и Венера виллы Альбани и другая Венера, стоявшая въ Троадѣ, ¹⁰⁷ и воспроизведенная Менофантомъ, что видно изъ надписи. Но статуи эти обозначаютъ болѣе зрѣлый возрастъ, чѣмъ у Венеры Медицейской. Полуодѣтая Оетида виллы Альбани скорѣе всего похожа на эту статую, по дѣвственности своей фигуры: она изображена въ ту пору, когда вышла замужъ за Пелея.

Характерными признаками изображеній Юноны служили большіе глаза и повелительное выраженіе рта. Лучшая голова этой богини колоссальныхъ размѣровъ находится въ виллѣ Людовичи. Напротивъ, Паллада, образъ дѣвственной стыдливости, побѣдившій Амура и незнавшій слабостей своего пола, одарена не такими большими и раскрытыми глазами, какъ Юнона, глаза ея опущены, какъ будто она погружена въ сладкое раздумье. Въ обоихъ же статуяхъ Венеры глаза полны кротости и выражаютъ нѣгу и любовь, взглядъ, называемый у Грековъ τὸ ὑγρόν; лучшіе древніе художники считали любовь одну владѣющей мудростью ¹⁰⁸. Лучшая статуя Паллады находится въ виллѣ Альбани.

Другой богиней дѣвственницей была Діана. Одаренная всѣми прелестями своего пола, она какъ бы не сознаетъ, что прекрасна. Глаза ея устремлены впередъ, не останавливаясь на ближайшихъ предметахъ, ибо по большей части богиня эта изображалась бѣгущей. Волосы на ея головѣ ¹⁰⁹ приподняты и образуютъ у шеи узелъ, какъ у всѣхъ дѣвственницъ. Фигура ея легче и стройнѣе, чѣму у Юноны или Паллады. Діану было также легко распознать между статуями другихъ богинь, какъ и различить ее отъ ея прекрасныхъ подругъ Ореадъ у Гомера.

Высокіе замыслы художника, характеризующаго извѣстное божество, отражаются на всѣхъ статуяхъ, на всѣхъ монетахъ, и очевидны даже для тѣхъ, кто не видалъ истинно греческихъ произведеній, а судить о нихъ по гравюрамъ и оттискамъ. Юпитеръ на медаляхъ Филиппа Македонскаго первыхъ Птолмеевъ и Пирра одаренъ такимъ же величіемъ, какъ и на мраморныхъ статуяхъ. Голова Цереры на серебряныхъ монетахъ города Метапонта въ Великой Греціи и голова Прозерпины на Сиракузскихъ монетахъ превосходятъ все, что можно себѣ вообразить.

Я могъ бы сказать тоже самое о множествѣ монетъ и рѣзныхъ камней, отличающихся замѣчательной красотой. Способъ изображать

божества былъ настолько опредѣленъ и общепринятъ въ Греціи, что туда не могло закрасться ничего низкаго или мелкаго. Юпитеръ на Іонійскихъ медаляхъ таковъ же, какъ на Дорійскихъ или Сицилійскихъ; головы божествъ на медаляхъ и рѣзныхъ камняхъ исполнялись въ томъ же духѣ, какъ на статуяхъ. Законы искусства требовали, чтобы фигуры исполнялись прекрасными, а великіе художники для этого были повидимому одарены особымъ вдохновеніемъ. Напр. Парразій хвалился, будто онъ нарисовалъ Бахуса въ такомъ именно видѣ, въ какомъ послѣдній ему явился. Въ этомъ смыслѣ вѣрно и слѣдуетъ понимать Квинтиліана, когда онъ говоритъ, что статуя Юпитера работы Фидія способствовала увеличенію религіознаго рвенія въ поклоненію самому божеству. Но, по словамъ Котты у Цицерона¹¹⁰, нельзя, чтобы великая красота придавалась всѣмъ богамъ въ одинаковой степени, точно такъ, какъ и великій живописецъ не долженъ придавать одинаковаго выраженія всѣмъ лицамъ на картинѣ. Такое требованіе было столь же неблагоразумнымъ, какъ еслибы отъ трагическаго писателя стали требовать, чтобы онъ выводилъ на сцену однихъ героевъ.

Независимо отъ пониманія прекраснаго художникъ долженъ заботиться о вѣрности выраженія. Выраженіе въ искусствѣ есть подражаніе активному или пассивному состоянію души и тѣла, нашихъ страстей и движеній, а потому и должно согласоваться съ расположеніемъ и движеніемъ тѣла. Но, измѣняя черты лица и расположенія тѣла, выраженіе разрушаетъ формы, составляющія красоту, и потому, чѣмъ оно сильнѣе, тѣмъ вреднѣе для послѣдней.

На этомъ основаніи однимъ изъ главныхъ правилъ при соблюденіи выразительности лица было придавать ему выраженіе спокойствія и молчанія. Спокойствіе есть качество болѣе всего подходящее для красоты, и у самыхъ прекрасныхъ людей манеры обыкновенно спокойны и привѣтливы. Оно должно не только отражаться на работѣ, но и быть у работника, ибо высшая красота можетъ зачатъ на лонѣ размышленія, когда душѣ далеки всѣ индивидуальныя образы. Спокойствіе даетъ человѣку возможность наблюдать и познавать природу и сущность вещей; такъ дно рѣкъ или морей изучается лишь тогда, когда послѣднія находятся въ спокойномъ состояніи. Отецъ боговъ у поэта изображенъ величаво-спокойнымъ, но одного движенія вѣкъ или волосъ достаточно было, чтобы привести въ трепетъ смертнаго.

Но такъ какъ выраженіе этой тишины и спокойствія не могло имѣть мѣста, когда фигуры изображались въ движеніи, а божественные образы изображались подѣ видомъ людей, то имѣть нельзя было всегда придавать этотъ характеръ высшей красоты. Степень выразительности рассчитывалась и давалась красотѣ, такъ сказать, на извѣстный вѣсъ и мѣру въ древнемъ искусствѣ красота считалась главнымъ мѣриломъ выраженія; она преобладала въ произведеніяхъ художниковъ, какъ клавесинъ преобладаетъ въ хорѣ другихъ инструментовъ, хотя и кажется, будто онъ ими покрывается.

Ватиканскій Аполлонъ изображаетъ этого бога въ порывѣ негодованія на змѣя — Пифона, котораго онъ убиваетъ стрѣлами, презирая самую побѣду надъ существомъ столь низкимъ. Мудрый художникъ, задумавъ изобразить прекраснѣйшаго изъ боговъ, помѣстилъ выраженіе гнѣва въ носѣ, а презрѣніе на губахъ. Гнѣвъ отражается раздутыми ноздрями, а презрѣніе приподнятой нижней губой, что измѣняетъ нѣсколько и подбородокъ.

Положеніе и движеніе тѣла, а также выраженіе лица, суть отраженіе душевныхъ движеній, и потому древніе художники придавали фигурамъ боговъ качества, сообразныя ихъ достоинству, и это выраженіе мы будемъ называть «приличіемъ». По этому я не думаю, чтобы бронзовая статуя города Элиды¹¹¹, опирающаяся обѣими руками на пикъ и заложившая одну ногу на другую, могла изображать Нептуна, какъ увѣряли Павзанія¹¹². Такъ изображали только Аполлона и Бахуса, чтобы первому придать выраженіе молодости, а второму сладкой нѣги. Два красивѣйшіе Фавна дворца Русполи изображены тоже съ заложенными одна за другую ногами довольно нескромно и даже грубо, вѣроятно, чтобы обозначить ихъ природу. Таковы же и двѣ мраморныя статуи Аполлона Савроктона въ виллѣ Боргезе и бронзовая статуя того же бога въ виллѣ Альбани. Вѣроятно, всѣ три изображаютъ Аполлона пастухомъ у царя Адмета.

Съ такого-же мудростью художники изображали героевъ и существа съ страстями чисто человѣческими. Они придавали движеніямъ души сдержанность мудреца, умѣющаго умѣрять ея порывы, выдающаго лишь искры огня, который его пожираетъ, и открывающагося только тому, кто его почитаетъ и хочетъ его распознать. Таковы же и рѣчи мудреца, передаваемые поэтами: онѣ всѣ исполнены характеромъ этого присутствія духа. Гомеръ сравниваетъ слова Улисса съ хлопьями снѣга, падающими хотъ и въ изобиліи, но мягко.

Изображая героевъ, художникъ болѣе связанъ, чѣмъ поэтъ. Поэтъ можетъ ихъ нарисовать такими, какими они были во времена, когда страсти еще не сдерживались уздою закона или правилами общежитія; художникъ же, стѣсненный правилами красоты, не можетъ изобразить наружно всѣхъ страстей души, ибо такое выраженіе способно повредить наружности. Убѣдиться въ вѣрности этого замѣчанія можно при разсмотрѣніи двухъ лучшихъ памятниковъ древности. Одинъ являетъ намъ картину ужаса передъ смертью, другой картину горя и страданія, превосходящихъ всякую мѣру

Дочери Ніобеи, на которыхъ Діана направила свои смертоносныя стрѣлы, изображены въ той несказанной тревогѣ, въ томъ оцѣпененіи чувствъ, когда неминуемое присутствіе смерти уничтожаетъ въ душѣ самую способность мыслить. Мнѣ передаетъ намъ это отсутствіе всѣхъ чувствъ и мыслей превращеніемъ Ніобеи въ скалу, сохраняющую полное молчаніе. Эсхилъ въ своей трагедіи выводитъ Ніобею также молчаливой ¹¹³ Такое положеніе, граничащее съ равнодушіемъ, не измѣняетъ чертъ лица, и мудрый художникъ могъ придать чертамъ Ніобеи и ея дочерей высшую красоту, до сихъ поръ служащую мѣриломъ истинно прекраснаго.

Лаокоонъ есть олицетвореніе страданія, дѣйствующаго на мускулы, нервы и жилы. Кровь, зараженная укушеніемъ змѣи, быстро движется по внутренностямъ, и всѣ прилежащія члены выражаютъ самыя мучительныя страданія. Здѣсь художнику пришлось приложить всѣ свои знанія, приведя въ движеніе всѣ усилія природы. Но, не смотря на выраженіе этихъ ужасныхъ мученій, на лицѣ отражается твердая душа человѣка, борящагося съ болью, старающагося сдержать выраженіе страданія, какъ я постарался указать въ описаніи этой статуи во 2 части.

Тоже самое можно сказать и о Филоктетѣ художники древности изображали этого предводителя скорѣе по принципамъ мудрости, чѣмъ по изображенію поэзіи. Поэты говорятъ про него

Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus

Resonando multum, flebiles voces refert.

Ennius ap. Cic. de fin. L. 2. c. 29.

Изступленный Аяксъ изображенъ живописцемъ Тимомахомъ не въ томъ моментъ, когда онъ убиваетъ барановъ, принявъ ихъ за греческихъ предводителей, а послѣ этого поступка ¹¹⁴, въ ту минуту, когда, придя въ себя, съ горемъ въ сердцѣ и отчаяніемъ въ душѣ,

онъ размышляетъ о своей безразсудной ошибкѣ. Такимъ онъ изображенъ на таблицѣ, извѣстной подъ названіемъ Илійской¹¹⁵, въ капитолійскомъ музеѣ и на разныхъ рѣзныхъ камняхъ.

На другой картинѣ Тимомеха были такъ же представлены дѣти Медеи: они улыбаются подъ кинжаломъ матери, такъ что ярость ея смѣнивается съ состраданіемъ надъ судьбой этихъ несчастныхъ жертвъ. На нѣкоторыхъ мраморныхъ группахъ съ этимъ сюжетомъ Медея находится какъ бы въ нерѣшительности, исполнить ли ей свое мщеніе.

Мудрость древнихъ художниковъ по отношенію къ выраженію выигрываетъ еще больше при сравненіи ихъ съ художниками современными. Послѣдніе стараются изобразить не многое малымъ, а малое многимъ. По выраженію дѣйствія, ихъ фигуры напоминаютъ комиковъ въ древнемъ театрѣ, которые должны были утрировать свои жесты, чтобы ихъ понимали зрители, сидѣвшіе въ послѣднихъ рядахъ. Для той же причины обезображивались маски актеровъ, и имъ то кажется и подражаютъ наши художники. Это преувеличеніе выраженія было даже возведено въ теорію въ трактатѣ о страстяхъ Карла Лебрена, книгѣ, служащей руководствомъ для юношей, посвятившихъ себя искусству. Рисунки, приложенные къ этому руководству, даютъ намъ изображеніе всѣхъ душевныхъ движеній, написанныхъ на лицѣ, есть головы, на которыхъ страсти доходятъ до ярости. Повидимому, хотятъ научить выразительности тѣмъ же способомъ, какимъ Діогенъ училъ жить. «я дѣлаю, говорилъ этотъ циникъ, какъ музыканты, которые даютъ высокій тонъ, чтобы взять вѣрный». Но такъ какъ пламенная юность имѣетъ болѣе склонности схватывать крайности, чѣмъ середину, то, по этой методѣ, ей будетъ трудно взять вѣрный тонъ, или сохранить его все время.

Разсмотрѣвъ общее правило красоты выраженія, перейдемъ къ изученію пропорцій и къ красотѣ отдѣльныхъ частей человѣческаго тѣла.

Строеніе человѣческаго тѣла основано на числѣ 3, которое есть первое нечетное и первое пропорціональное число. оно заключаетъ въ себѣ первое четное и другое число, соединяющее оба. Двѣ вещи, говоритъ Платонъ¹¹⁶, не могутъ существовать безъ третьей; лучшая связка та, которая примѣняется сама собою, которая составляетъ одно съ соединенной частью, такъ что первое относится ко второму, какъ

второе къ среднему Оттого это число содержитъ начало, середину и конецъ; числомъ три, какъ числомъ совершеннымъ, все опредѣляется, по ученію Пифагорейцевъ ¹¹⁷

Тѣло имѣетъ три части, также какъ и главные члены. Три части тѣла суть туловище, ляжки и ноги; нижняя часть тѣла состоитъ изъ бедра, голени и ступни. Тоже относится къ рукѣ, кисти и ступнѣ, и къ другимъ частямъ, гдѣ число три не такъ очевидно. Пропорція этихъ трехъ частей такова же въ цѣломъ, какъ и въ частяхъ въ хорошо сложенномъ человѣкѣ тѣло вмѣстѣ съ головой также относится къ бедрамъ и ногамъ, какъ бедра къ ногамъ, а рука къ кисти. Лице имѣетъ также три части т. е. три раза длину носа, но голова не имѣетъ четырехъ разъ длины носа, какъ это утверждаютъ нѣкоторые писатели ¹¹⁸ Верхняя часть головы, образуемая перпендикуляромъ, взятымъ отъ корня волосъ до макушки, имѣетъ только три четверти длины носа, т. е. относится къ длинѣ носа, какъ 9 къ 12-ти.

Весьма вѣроятно, что греческіе художники, подобно египетскимъ, опредѣляли неизмѣняемыми правилами большія и маленькія пропорціи, т. е. установили твердую мѣру длины, ширины и окружности, и что всѣ эти правила объяснялись въ сочиненіяхъ о симетріи ¹¹⁹ Эта точная опредѣленность объясняетъ пропорціональность даже самыхъ плохихъ произведеній древности. Не смотря на разность пріемовъ Мирона, Поликлета и Лизиппа, всѣ произведенія древности кажутся какъ бы вышедшими изъ одной школы. Подобно тому какъ знатоки музыки узнаютъ учителя въ игрѣ учениковъ, такъ и во вкусѣ и очертаніяхъ различныхъ ваятелей древности, отъ лучшаго до худшаго, узнаются общіе принципы тогдашняго искусства. Если и встрѣчается какое-нибудь уклоненіе отъ общепринятыхъ пропорцій, какъ напр. на прекрасной женской фигурѣ, принадлежащей скульптору Каваципи, на которой тѣло очень длинно, то это вѣрно статуя, слѣпленная по живому образцу, такъ устроенному Но этимъ я не хочу сказать, чтобы не было совсѣмъ ошибокъ. когда ухо не поставлено на высотѣ носа, какъ въ дѣйствительности, и оно такъ дурно, какъ на статуѣ индѣйскаго Бахуса, принадлежащаго кардиналу Альбани, то я скажу, что это неизвинительная ошибка.

Надо думать, что правила пропорціи были сначала опредѣлены скульпторами, а потомъ приняты архитекторами. Ноги служили главной мѣрой древнихъ для большихъ размѣровъ, длиною ноги ваятели

опредѣляли размѣры своихъ фигуръ, придавая имъ, по словамъ Витрувія¹²⁰, шесть разъ эту длину. Конечно, ноги имѣеть болѣе опредѣленную мѣру, чѣмъ лице или голова, части, у которыхъ современные живописцы и скульпторы заимствуютъ свои размѣры. Пифагоръ опредѣлилъ ростъ Геркулеса¹²¹ тоже длиною ноги, которой онъ воспользовался, чтобы измѣрить Олимпійскій стадіонъ въ Элидѣ. Но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы, какъ думаетъ Ломаццо¹²², нога эта героя равнялась седьмой части всей его вышины. Точно также не слѣдуетъ вѣрить тому, что этотъ писатель¹²³ выдаетъ почти за непреложное правило по отношеніи къ пропорціональности различныхъ божествъ, а именно, будто художники брали длину 10 лицъ для роста Венеры, 9 для Юноны, 8 для Нептуна и 7 для Геркулеса. Все это написано съ такой увѣренностью, что можетъ ввести въ заблужденіе всякаго читателя.

Это отношеніе ноги къ росту, показавшееся непонятнымъ одному ученому¹²⁴ и совершенно непринятое другимъ¹²⁵, основано на опытѣ и подтверждается самыми стройными тѣлосложеніями. Я измѣрилъ множество фигуръ и нашелъ это соотношеніе не только на египетскихъ, но и на греческихъ статуяхъ, конечно, если у нихъ сохранились ноги. Убѣдиться въ этомъ можно, рассматривая тѣ божественныя изображенія, на которыхъ художники придали нѣкоторымъ частямъ тѣла сверхъестественныя размѣры. Въ Аполлонѣ Бельведерскомъ, превосходящемъ въ вышину длину 7-ми головъ, нога тремя дюймами длиннѣе головы. Эту самую пропорцію Альбертъ Дюреръ придавалъ своимъ фигурамъ въ длину 8-ми головъ, въ которыхъ нога составляетъ 6-ю часть роста. Фигура Медицейской Венеры необыкновенно стройна, но, хотя голова очень мала, она не выше 7-ми съ половиной головъ. Ея нога длиною въ 1 палецъ и полъ дюйма, а весь ростъ въ 6¹/₂ палмовъ.

Здѣсь было бы легко дать обстоятельное изложеніе о пропорціяхъ человѣческаго тѣла; но одна теорія, какъ бы проста она ни была, безъ практическаго примѣненія будетъ также мало поучительна, какъ въ тѣхъ руководствахъ, гдѣ авторъ входитъ въ мельчайшія подробности и не даетъ объясняющихъ рисунковъ. Попытки подвергнуть пропорціи тѣла правиламъ гармоніи въ музыкѣ не обѣщаютъ пролить много свѣта рисующимъ и изучающимъ прекрасное. Ариѣметическое изслѣдованіе этого предмета было бы также бесполезно художникамъ, какъ военнымъ посѣщеніе арсенала въ самый день битвы.

Но чтобы дать въ этой области нѣсколько практическихъ указаній для рисующихъ, я укажу здѣсь соотношеніе лица на лучшихъ древнихъ головкахъ и на правильныхъ лицахъ въ природѣ, и соотношенія эти могутъ послужить непреложнымъ правиломъ на практикѣ. Правило это опредѣлилъ мой другъ и величайшій художникъ своего времени Рафаэль Менгсъ лучше и точнѣе, чѣмъ всѣ другіе, онъ вѣроятно нашелъ слѣды, оставленные древними. Надо провести отвѣсную линію и раздѣлить ее на пять частей; пятая оставляется для волосъ, а остальные четыре дѣлятся снова на три части. Черезъ первое дѣленіе проводится горизонтальная прямая, перпендикулярная отвѣсной: она должна имѣть двѣ части, отложенныя по длинѣ, въ ширину. Отъ ея крайнихъ точекъ проводятся кривыя къ концу верхней пятой части, образующія острый конецъ однообразнаго очертанія лица. Одна изъ трехъ частей длины лица дѣлится на 12 частей: три изъ нихъ, т. е. четвертая часть трети лица, наносятся по обоимъ сторонамъ точки пресѣченія обѣихъ линій, и двѣ эти части показываютъ пространство между глазами. Такія же части наносятся на обѣихъ вѣшнихъ концахъ горизонтальной линіи, и тогда остаются двѣ такія же части между частями на концѣ и частями на точкѣ пресѣченія: эти двѣ части даютъ длину глаза; одна часть даетъ вышину глаза. Такая же часть отъ конца носа до разрѣза рта, отъ разрѣза рта до вогнутости подбородка и отсюда до конца подбородка; такая же часть составляетъ ширину носа до ноздревыхъ лопастей, длина рта имѣетъ двѣ части и, значить, равняется длинѣ глазъ и вышинѣ подбородка. Если взять половину длины лица до волосъ, то получится растояніе отъ подбородка до шеи. Мнѣ кажется, этотъ способъ ясенъ и безъ рисунка, и кто его придерживается, тотъ не ошибется въ пропорціяхъ лица.

Что касается до красоты отдѣльныхъ частей человѣческой тѣла, то здѣсь природа — лучшій учитель, ибо въ частностяхъ она выше искусства, какъ послѣднее выше ея въ цѣломъ. Это относится особенно къ скульптурѣ, которая неспособна воспроизвести жизнь частей, хорошо поддающихся живописи. Но такъ какъ почти невозможно увидѣть въ городахъ совершенно правильныхъ частей, какъ напр. правильный профиль (не говоря уже о нагомъ тѣлѣ), то и здѣсь мы должны пользоваться образцами, завѣщанными древнимъ искусствомъ. Описаніе отдѣльныхъ частей здѣсь также трудно, какъ и вездѣ.

Въ образованіи лица такъ называемый греческій профиль есть главное свойство совершенной красоты. Этотъ профиль представляетъ почти прямую, или очень мало изогнутую линію, описываемую на юношескихъ, а особенно женскихъ головахъ, лбомъ и носомъ. Въ природѣ такой профиль попадаетъ рѣже въ суровомъ климатѣ, чѣмъ въ тепломъ, но тамъ, гдѣ онъ существуетъ, форма лица прекрасна; ибо прямымъ и полнымъ обозначается величавость, а мягко изогнутыми линіями нѣжность. Что въ такомъ профильѣ лежитъ красота лица, доказывается его противоположностью; ибо чѣмъ сильнѣе вогнутость носа, тѣмъ больше онъ уклоняется отъ прекрасной формы: когда смотришь на лице сбоку и открываешь въ немъ дурной профиль, то нечего и искать въ немъ прекраснаго. Но что эта форма въ произведеніяхъ искусства не есть остатокъ прямыхъ линій древнѣйшаго стиля, доказывается сильнымъ наклономъ носа на египетскихъ фигурахъ, не смотря на всю ихъ прямолинейность. То, что старые писатели называютъ ¹²⁶ четырехугольнымъ носомъ, вѣроятно, не одно и тоже, что Юній говоритъ о полномъ носѣ ¹²⁷ Можно было бы дать другое объясненіе слова «четыреугольный» и понимать подъ нимъ такой носъ, поверхность котораго широка и съ острыми углами, какъ Весталка во дворцѣ Юстиніани и Паллада у этого дворца. Но такая форма встрѣчается только на статуяхъ стариннаго стиля и только его одного.

Красота бровей состоитъ въ тонкой нити волосъ, какъ это встрѣчается на прекраснѣйшихъ лицахъ въ природѣ ¹²⁸, а на лучшихъ головахъ въ искусствѣ обозначается почти рѣзкимъ остріемъ. у грековъ такія брови назывались бровями грацій ¹²⁹ Если же они были очень изогнуты, то ихъ сравнивали съ натянутымъ лукомъ или улитками ¹³⁰ и никогда не считали красивыми ¹³¹

Одной изъ красотъ глаза есть его величина, такъ какъ всякій свѣтъ прекраснѣе, чѣмъ онъ больше, величина же глаза сообразна съ главною костью и ея впадиной и обнаруживается въ разрѣзѣ и отверстіи вѣкъ, изъ которыхъ на прекрасномъ глазѣ верхнее описываетъ съ внутренней стороны болѣе круглый изгибъ, чѣмъ нижнее, но не всѣ большіе глаза хороши, а выпуклые такъ никогда не хороши. У львовъ изъ египетскаго базальта въ Римѣ отверстіе верхняго вѣка описываетъ болѣе полный полукругъ. На головахъ, поставленныхъ въ профиль, на барельефахъ и особенно на лучшихъ монетахъ, глазъ образуетъ уголь, отверстіе котораго стоитъ противъ носа;

при такомъ направленіи головъ, уголъ глаза вдается глубоко къ носу и контуръ глаза оканчивается на вершинѣ своего изгиба или склона, т. е. и зрачекъ лежитъ въ профиль. Этотъ правильный разрѣзъ глазъ придаетъ головѣ открытый и возвышенный взглядъ, блескъ котораго на медаляхъ обозначается выпуклой точкой.

На идеальныхъ головахъ глазъ лежитъ всегда глубже, чѣмъ обыкновенно въ природѣ, и глазная кость кажется оттого выпуклѣе. Глубоко лежащіе глаза не составляютъ свойства красоты, и не даютъ открытаго выраженія, но здѣсь искусство не послѣдовало за природой, а осталось при понятіяхъ о величіи высокаго стиля. На большихъ фигурахъ, стоящихъ дальше отъ лица, чѣмъ маленькія, глаза и зрачки издали были бы мало замѣтны; въ скульптурѣ зрачекъ обозначается не такъ ясно, какъ въ живописи, а по большей части совсѣмъ гладко, а оттого и глазная кость выпуклѣе. Такимъ способомъ придавалось верхней части лица больше свѣта и тѣней, отчего и глазъ казался живѣе и выразительнѣе. Съ этимъ соглашалась и королева Елизавета Англійская, которая всегда хотѣла, чтобы ее рисовали безъ тѣни¹³² Искусство, возвысившееся здѣсь надъ природой, сдѣлало это изображеніе почти общимъ правиломъ, даже на мелкихъ фигурахъ, оттого на лучшихъ монетахъ встрѣчаются эти глубоко-лежащіе глаза и выдающіяся глазныя кости, какъ напр. на монетахъ Александра Великаго и его наслѣдниковъ. На металлѣ обозначались вещи, которыя опускались на мраморѣ въ цвѣтущій періодъ искусства, уже на монетахъ до-Фидіевой эпохи свѣтъ, какъ его называли художники, обозначался на головахъ Геро и Пьеро выпуклой точкой. На мраморныхъ же бюстахъ, насколько мы знаемъ, этотъ свѣтъ обозначался лишь въ первый вѣкъ императоровъ, да и то на немногихъ головахъ; къ послѣднимъ относится голова Марцелла, внука Августа, въ Капитоліи. Многія бронзовыя головы носятъ глаза изъ другаго матерьяла, а въ глаза Фидіевой Паллады изъ слоновой кости былъ вставленъ камень для блеска¹³³

Красивый лобъ, по указанію старинныхъ художниковъ, долженъ быть коротокъ, хотя и свободный высокій лобъ не безобразенъ, а скорѣй напротивъ. Не трудно дать объясненіе этому кажущемуся противорѣчію: лобъ долженъ быть коротокъ въ молодости, въ цвѣтѣ лѣтъ, прежде чѣмъ не остановится ростъ волосъ и не обнажить лобъ. Придавать высокій лобъ юношѣ было бы противно природѣ, ибо онъ соотвѣтствуетъ мужественному возрасту.

Мѣра рта должна быть, какъ сказано выше, соразмѣрна носовому отверстію; если бы разрѣзъ его былъ длиннѣе, это повредило бы соотношеніямъ всего овала, отчего содержащіяся въ немъ части должны идти въ томъ же направленіи, въ которомъ замыкается овалъ. Губы нужны уже для того, чтобы явственнѣе отдѣлялась ихъ красота, и нижняя губа полнѣе верхней, отчего лежащая подъ нею вогнутость подбородка даетъ лицу болѣе разнообразія.

Подбородокъ не прерывался ямочкой; его красота состоитъ въ закругленности и полнотѣ, и потому ямочка, составляющая въ природѣ нѣчто случайное, не принималась древними художниками за свойство чистой красоты, какъ думаютъ новѣйшіе писатели ¹³⁴. Ни на Ніобеѣ и ея дочеряхъ, ни на Альбанской Палладѣ, ни у Аполлона Бельведерскаго и Вакха виллы Медичи, нѣтъ такой ямочки. У Флорентинской Венеры она есть, но какъ особенная привлекательность, а не какъ необходимая принадлежность красоты. Варонъ называетъ эту ямочку слѣдомъ прикосновенія пальца Амура.

Красота формъ другихъ частей опредѣлялась также безусловно. Новидимому, Плутархъ мало изучалъ искусство, такъ какъ онъ говоритъ, что старинные мастера обращали лишь вниманіе на лицо ¹³⁵ и не смотрѣли на другія части тѣла. Конечности требуютъ очень внимательнаго изученія, и въ воспроизведеніи ихъ выражается пониманіе прекраснаго у художника, но время и ярость людей оставили намъ мало старинныхъ ногъ, а рукъ и совсѣмъ не осталось. У Медичейской Венеры онѣ сдѣланы вновь, и неправы тѣ, которые, предполагая ихъ древними, указываютъ на нихъ ошибки древнихъ художниковъ. Тоже слѣдуетъ сказать и о рукахъ ниже локтя у Аполлона Бельведерскаго.

Красота молодой руки состоитъ въ очень умѣренной полнотѣ ея, съ едва замѣтными слѣдами, оттѣняющими кости пальцевъ; въ полныхъ рукахъ на этихъ мѣстахъ бываютъ ямочки. Пальцы подобны стройнымъ колоннамъ; въ искусствѣ на нихъ не обозначены суставы, и внѣшній конецъ не загнуть къверху, какъ у современныхъ художниковъ.

Красивая нога всегда была виднѣе, чѣмъ у насъ, и древніе обращали на нее всегда много вниманія мудрецы судили по конечностямъ ноги о характерѣ лица ¹³⁶. Въ описаніяхъ красивыхъ людей, какъ напр. Поликсены ¹³⁷ и Аспазіи ¹³⁸, всегда упоминались ихъ ноги; точно также въ исторіи не забыты дурныя ноги императора Доми-

ціана¹³⁹ Чѣмъ плоче была нога, тѣмъ менѣ красивыми считались ея формы; ногти же на древнихъ статуяхъ плоче нашихъ.

Высокая грудь на мужескихъ фигурахъ считалась общимъ признакомъ красоты; такую грудь одарилъ отецъ поэтовъ Нептуна¹⁴⁰ и Агамемнона, такую же хочетъ видѣть Анакреонъ¹⁴¹ грудь своей возлюбленной. Но грудь на женскихъ фигурахъ никогда не дѣлалась чрезчуръ полной, ибо чрезмѣрно развитая грудь не считалась тогда красивой, и нѣкоторые употребляли даже особый наксосскій камень¹⁴², препятствовавшій ея развитію. Молодая грудь уподоблялась поэтами¹⁴³ незрѣлому винограду, и за особую красоту считалось, если грудь напоминала два небольшіе холма съ впадиной между ними; такой формы грудь сохранилась на многихъ небольшихъ статуяхъ Венеры. Нижняя часть тѣла изображалась тоже не сильно развитою, и такую, какою она бываетъ у спящихъ людей послѣ здороваго умѣреннаго пищеваренія, знатоки¹⁴⁴ видятъ въ такихъ формахъ признакъ долгоденствія. Пупокъ со значительнымъ углубленіемъ, особенно на женскихъ фигурахъ¹⁴⁵, на многихъ статуяхъ это сдѣлано красивѣе, чѣмъ на Венерѣ Медицейской.

Колѣни на юношескихъ фигурахъ сдѣланы съ натуры, т. е. не расчленены грубо, а склоняются мягко и плоско безъ обозначенія игры мышцъ.

Лучшее описаніе отдѣльныхъ красотъ на древнихъ статуяхъ встрѣчается безъ сомнѣнія въ безсмертномъ сочиненіи Рафаэля Менгса, величайшаго художника своего времени. Онъ, подобно фениксу, возродился изъ пепла перваго Рафаэля, чтобы научить міръ красотѣ и показать, до чего могутъ въ этомъ смыслѣ достигнуть человѣческія силы. Нѣмецкая нація можетъ гордиться не только великимъ человекомъ, превосходящимъ мудростью людей всѣхъ временъ и распространившимъ сѣмена знанія у всѣхъ народовъ, но и возстановителемъ искусства, новымъ Рафаэлемъ, признаннымъ великимъ даже въ Римѣ, этомъ центрѣ искусства.

Здѣсь я позволю себѣ дать нѣсколько добрыхъ совѣтовъ путешественникамъ и молодымъ людямъ, изучающимъ древнегреческія произведенія.

Прежде всего пусть они не ищутъ недостатковъ въ этихъ произведеніяхъ, прежде чѣмъ научатся понимать и цѣнить ихъ красоты.

Правило это основано на ежедневномъ опытѣ. Большая часть людей, видящихъ формы сами, но знакомящихся съ ихъ сущностью

черезъ другихъ, не могутъ познать искусства, потому что хотятъ быть критиками, не бывъ учениками: они подобны проницательнымъ школьникамъ, ловящимъ учителя въ ошибкахъ. Наше тщеславіе не довольствуется мирнымъ созерцаніемъ, а наше самолюбіе требуетъ похвалы, и чтобы удовлетворить эти чувства, мы беремся судить. Но какъ легче найти предложеніе отрицательное, чѣмъ положительное, такъ удобнѣе и открыть недостатки произведенія, чѣмъ уловить его красоты. Надо меньше труда, для того чтобы осудить, чѣмъ для того чтобы научить. Такъ называемые знатоки приближаются къ прекрасной статуѣ, общими словами выражаютъ свой восторгъ, ибо это ничего не стоитъ, и когда достаточно посмотрятъ на произведеніе, не оцѣнивъ красоты его частей и не проникнувшись совершенствомъ его исполненія, начинаютъ искать ошибокъ. Въ Аполлонѣ они видятъ только его вогнутыя колѣни, забывая, что это вина реставратора, въ Антиноѣ критикуютъ откинутыя ноги, въ Фарнезійскомъ Геркулесѣ найдутъ, что голова слишкомъ мала, такъ какъ вспомнятъ, что гдѣто читали о непропорціональности этой статуи. Тѣ, которые мнятъ себя особенно учеными, расскажутъ вамъ еще, что голова этого Геркулеса была найдена въ колодцѣ, въ верстѣ отъ самой статуи, а ноги въ десяти верстахъ отъ туловища. эта сказка встрѣчается во многихъ книгахъ, отчего и происходятъ ошибки, основанныя на новѣйшихъ прибавленіяхъ. Такого же рода и замѣчанія невѣжественныхъ проводниковъ въ Римѣ. Другія ошибки происходятъ вслѣдствіе слишкомъ большой осмотрительности: подъ предлогомъ неимѣнія предубѣжденій въ пользу антиковъ, они не видятъ въ послѣднихъ ничего хорошаго. Они остаются холодными при видѣ самой прекрасной статуи, изъ боязни оказаться невѣжественными, если слишкомъ предадутся восхищенію. А между тѣмъ Платонъ предполагаетъ, что восхищеніе есть чувство души философской и начало мудрости. Если вы хотите проникнуть въ тайны искусства, дѣлайте иначе: приближайтесь къ антикамъ съ предубѣжденіемъ въ ихъ пользу. Увѣренные, что красота въ нихъ есть, вы будете ее отыскивать, а кто ищетъ, тотъ и найдетъ, ибо красота существуетъ.

Разобравъ въ этой главѣ очертанія человѣческаго тѣла, перейдемъ къ изображенію животныхъ. У грековъ не одни философы изучали природу животныхъ; художники и особенно ваятели достигали высшаго совершенства, изображая звѣрей. Каламисъ просла-

вился искусствомъ изображать лошадей, Никіасъ собакъ. Корова Мирона прославилась на всю Грецію и была воспѣта поэтами, творенія которыхъ дошли до нашего времени. Хвалили также собаку этого художника и теленка Менехма¹⁴⁶ Мы знаемъ, что древніе изображали дикихъ звѣрей прямо съ натуры и что Пасителъ¹⁴⁷ воспроизвелъ своего льва, имѣя передъ глазами живаго царя животныхъ.

До нашего времени дошли выпуклыя и полувыпуклыя скульптуры, а также монеты и рѣзные камни съ замѣчательными изображеніями львовъ и лошадей. Къ лучшимъ памятникамъ этого рода относятся справедливо льва, нынѣ украшающаго ворота венеціанскаго арсенала, онъ больше чѣмъ въ естественную величину, сдѣланъ изъ бѣлаго мрамора и стоялъ прежде въ Аѳинской гавани Пирей. Левъ дворца Барберини, тоже больше чѣмъ въ натуральную величину, взятъ съ одной могилы: онъ изображенъ стоящимъ и показываетъ намъ этого царя звѣрей во всемъ его ужасающемъ величій. А какъ хороши по замыслу и рисунку львы на монетахъ города Веліи!

Аббатъ дю-Босъ¹⁴⁸, доказывая, что нынѣшніе художники превзошли древнихъ въ искусствѣ воспроизведенія лошадей, утверждаетъ между прочимъ, что англійскія лошади красивѣе греческихъ и итальянскихъ. Конечно, неаполитанскія и англійскія кобылы производятъ болѣе благородную породу лошадей, чѣмъ и пользуются эти страны для своего обогащенія, скрещивая эти породы съ андалузской. Въ другихъ климатахъ дѣлали такіе же опыты, не всегда успѣшно. Германскія лошади, которыя Цезарь находилъ очень дурными, теперь считаются очень хорошими, а галльскія напротивъ въ то время почитались лучшими въ Европѣ, теперь никуда не годятся; древніе не знали англійскихъ лошадей, не знали также прекрасной датской породы. Зато у нихъ были лошади изъ Кападокіи и Эпира, а также еще лучшія изъ Персіи, Ахаіи, Фессаліи, Сициліи, Тирреніи, Келтіи и Испаніи. У Платона Гиппій говоритъ такъ «нашъ климатъ производитъ лучшую породу лошадей»¹⁴⁹ Я нахожу, что дю-Босъ выразился черезъ чуръ смѣло, говоря о недостаткахъ лошади Марка Аврелія; онъ забылъ вѣроятно, что статуя нѣсколько разъ опрокидывалась, что не могло ей не повредить. Точно также я вполне опровергаю Монте Кавалло и утверждаю, что антики безусловно хороши.

Если бы даже у насъ не было другихъ античныхъ лошадей, какъ тѣ, о которыхъ мы только что упомянули, то и то мы смѣло

могли бы сказать, что скульпторы того времени знали также хорошія качества хорошей лошади, какъ и ихъ писатели и поэты, тѣмъ болѣе что имъ приходилось въ тысячу разъ больше воздвигать конныхъ статуй, чѣмъ въ наше время вотъ почему мы не должны сомнѣваться, что у Каламиса въ этомъ отношеніи было столько же познаній, какъ и у Виргилія или Горація. Мнѣ кажется также, что четыре бронзовыя лошади на порталѣ Св. Марка въ Венеціи представляютъ все лучшее, что мы только можемъ желать въ этомъ родѣ. Что можетъ быть прекраснѣе головы коня Марка Аврелія, какъ по формѣ, такъ и по выразительности? Шесть бронзовыхъ коней, украшавшихъ фронтисписъ Геркуланскаго театра, были высокой красоты, но легкой варварійской породы изъ обломковъ этихъ фигуръ составили одну лошадь, которую и можно видѣть во дворѣ музея Портити. Двѣ другія маленькія бронзовыя лошади того же музея заслуживаютъ мѣста между лучшими памятниками этого рода. Первая изъ нихъ, съ всадникомъ на спинѣ, найдена между раскопками Геркулана въ маѣ 1761 года; на статуѣ недоставало ногъ ни лошади, ни всадника и рукъ послѣдняго, но было найдено ея основаніе, украшенное серебромъ. Лошадь изображена въ галопъ и прислонена на руль; въ длину она имѣетъ два неаполитанскіе пальма; глаза ея сдѣланы изъ серебра, на лбу серебряная же роза, придѣланная къ уздечкѣ и голова Медузы на груди. Всадникъ изображаетъ должно быть Александра Македонскаго: глаза его тоже сдѣланы изъ серебра, какъ и аграфы, застегивающія его плащъ. Въ лѣвой рукѣ у него ножны шпаги, изъ чего надо думать, что въ правой, недостающей, была шпага. Фигура эта имѣетъ въ вышину одинъ римскій палець и 10 дюймовъ. Другая лошадь была найдена тоже попорченной и безъ всадника. Есть также нѣсколько сиракузскихъ и другихъ медалей, на которыхъ начерчены лошади высокой красоты. Въ музеѣ Штосса есть прекрасная корнелина¹⁵⁰ съ головой лошади, подъ послѣдней выгравированы три начальные буквы МІΘ имени художника, увѣреннаго въ успѣхѣ и въ одобреніи. Здѣсь я повторю замѣчаніе, уже приведенное мною въ другомъ мѣстѣ¹⁵¹, насчетъ мнѣнія древнихъ художниковъ о послѣдовательномъ движеніи лошадей, — т. е. объ ихъ способѣ поднятія и передвиженія ногъ. Нѣкоторые предполагаютъ¹⁵², что лошади поднимаютъ одновременно обѣ ноги на каждой сторонѣ, и таковъ порядокъ четырехъ античныхъ лошадей въ Венеціи, лошадей Кастора и Поллукса въ Капитоліи и Ноніуса Бальба и его сына въ Портити.

Другіе думаютъ, что лошади предвигаютъ ногами въ діагональномъ направленіи¹⁵³, или крестъ на крестъ, что, поднимая правую переднюю ногу, онѣ поднимаютъ лѣвую заднюю, что основано на опытѣ и на законахъ механики. Такъ поднимаютъ ноги конь Марка Аврелія, четыре лошади его колесницы на барельефахъ Капитолія, а также лошадь Тита на аркѣ этого императора.

Въ Римѣ есть изображенія и другихъ животныхъ греческой работы изъ мрамора или твердаго камня. Въ виллѣ Негрони есть прекрасный базальтовый тигръ, несущій на спинѣ красиваго ребенка изъ мрамора. Въ Римѣ же была и прекрасная мраморная собака, можетъ быть, работы Левкона, извѣстнаго художника произведеній этого рода. Голова козла во дворцѣ Джустиніани не античнаго производства.

Я знаю, что далеко не исчерпалъ всей матеріи этимъ описаніемъ работъ греческихъ художниковъ, но мнѣ хотѣлось лишь дать нить для слѣдованія по этому темному лабиринту. Римъ, вотъ мѣсто провѣрки и приложенія этихъ общихъ правилъ; но чтобы ихъ оцѣнить и извлечь изъ нихъ пользу, не довольно только пробѣжать глазами предметы тамъ находящіеся. Сначала многое изъ сказаннаго мною можетъ показаться несообразнымъ съ дѣйствительностью, но чѣмъ внимательнѣе будутъ обозрѣваться предметы искусства, тѣмъ яснѣе станутъ свѣдѣнія, приведенныя въ этомъ сочиненіи, и лишь тогда читатель придетъ къ заключенію, что все мною изложенное есть плодъ многолѣтняго опыта.

Примѣчанія къ IV главѣ.

1 Clem. Alex. Strom. L. 1. p. 355. l. 12.

2 Herodot. L. 3. p. 127. l. 11. Plat. Tim. p. 475. l. 43. ed. Bas. 1534.

3 L. 5. p. 431. A.

4 Жрецъ Эгейскаго Юпитера (Pausan. L. 7. p. 585 l. 2), Пемескаго Аполлона (Id. L. 9. p. 730. l. 25) и тотъ, который съ ягненкомъ на плечахъ шелъ впереди Танагрской процессіи въ честь Меркурія, были юношами, получившими призъ за красоту. Городъ Эгеста въ Сициліи воздвигъ памятникъ нѣкому

Филиппу, даже не своему гражданину, а уроженцу Кротона, только за его красоту. Памятникъ былъ такой, какіе ставились боготворимымъ героямъ, и тутъ ему приносились жертвы (Herodot. L. 5. c. 47).

5 Conf. Pausan. L. 6. p. 457. l. 27

6 χαρτοβλέφαρος. Diog. Laert. in eius vit. p. 307.

7 Eustath ad Il. τ. p. 1185. l. 16. conf. Palmer Exerc. in Auct. Gr. p. 448.

8 Latat. ad Stat. Theb. L. 8 v. 198. conf. Barth. T. 3. p. 828.

- 9 Theocrit. Idil. 12. v. 29—34.
- 10 Mus. de Her. et Leand. amor. v. 75.
- 11 καλλιτεῖα см. Athen Deipn. L. 13 p. 610. B.
- 12 Athen l. c. p. 609. E.
- 13 Aristot. Polit. L. 3. c. 10 p. 87. ed. Sylburg.
- 14 Thucyd. L. 1. p. 5. l. 25.
- 15 Aristot. Eth. Nicom. L. 8. c. 11. p. 148. Dionys. Hal. Ant. Rom. L. 5. p. 322. l. 45.
- 16 Pind. Olymp. 9. v. 152.
- 17 Pausan. L. 6. p. 490. l. 15.
- 18 Pind. Olymp. 7. v. 157.
- 19 Bentley Diss. upon. Phalar. p. 53.
- 20 Liv. L. 9. c. 16.
- 21 Lucian. pro Imag. p. 490.
- 22 Жители Липарскихъ острововъ ставили статуи Делфійскому Аполлону, по числу кораблей, отнятыхъ ими у Этрусковъ. Pausan. L. 10. p. 836. l. 7.
- 23 Pausan. L. 2. p. 148, l. 4. p. 195 l. 32 l. 7 p. 589. l. 36.
- 24 Pausan. L. 6. p. 459. l. 12.
- 25 Plutarch. Apophth. p. 314. ed. H. Steph. Pausan. L. 7. p. 595. l. 27.
- 26 Ant. Rom. L. 7 p. 408. l. 24.
- 27 Id. L. 6. p. 458. l. 5.
- 28 Ibid. p. 471. l. 29.
- 29 Pausan. L. 7. p. 582. l. 25.
- 30 L. 5. p. 199. l. 13.
- 31 conf. Hardion. Dis. sur. l'orig. de la Rhet. p. 160.
- 32 Xenoph. Conviv. c. 3. § 5.
- 33 Liv. L. 29 c. 14.
- 34 Plat. Apolog. p. 9. ed. Bas.
- 35 Polit. L. 4. c. 11. p. 115. l. 20. ed. 1577. 4.
- 36 Pausan. L. 2. p. 163. l. 36.
- 37 Paus. L. 8. p. 708. l. 9.
- 38 Pausan. L. 5. p. 399. l. 37.
- 39 Plutarch. Thes. p. 5. l. 32.
- 40 Pausan. L. 5. p. 397. l. 41.
- 41 Conf. Id. L. 6. p. 456. l. 36.
- 42 Id. L. 8. p. 688. l. 1.
- 43 Гедойнъ (Hist. de Phidias p. 199) думаетъ этимъ мнѣніемъ отличиться отъ большей части другихъ писателей, а британскій авторъ (Nuxon's Essay on a Sleeping Cupid. p. 22) поетъ съ его голоса.
- 44 Plin. L. 35. c. 35.
- 45 Strab. L. 8. p. 354. A.
- 46 Lucian. Herod. c. 5.
- 47 Plin. L. 35. c. 35.
- 48 Делфійскія картины изображали взятіе Трои, какъ я это вычиталъ изъ одного стариннаго сочиненія о Горгіѣ Платона; оттого сохранившаяся на нихъ надпись гласитъ слѣдующее:
Γράφει Πολύγνωτος, Θάσιος γένος,
Ἀγαλόφοντος
Ἴλιος, περδομένην Ἰλίου ἀρόπολιν.
- 49 Herodot. L. 3. p. 119. l. 32. 36.
- 50 Theodor. Prodrum. ep. 2. p. 22.
- 51 Athen. Deipn. L. 2. c. 9.
- 52 Juvenal. Sat. 12. v. 43.
- 53 Vit. Hom. p. 359. l. 22.
- 54 Athen. Deipn. L. 11. p. 470. F. 471. B. 486. C.
- 55 Cic. ad Q. Fratr. L. 3. ep. 7.
- 56 Pausan. L. 5. p. 398. l. 8.
- 57 Eclog. 3. v. 37.
- 58 Demosth. Orat. περὶ συντάξ. p. 71. 6.
- 59 Pausan. L. 7. p. 580. l. II.
- 60 Plin. L. 35. c. 37
- 61 Dionys. Hal. Ant. Rom. L. 4 p. 220. l. 47.
- 62 Pausan. L. 6. p. 465. l. 35 p. 487. l. 25. p. 488. l. 34. p. 489. l. 2. p. 493. l. 16.
- 63 Polyb. L. 4. p. 340. D.
- 64 Его называли живописцемъ тѣней (σκιαγράφος. Hesych. σκιά). Отсюда видна причина этого назва-

- нія, и потому слѣдуетъ поправить Гезихіуса, принимающаго *σχίσματα* за *σχισμογράφος*, т. е. живописецъ палатки.
- 65 Quintil. Inst. Orat. L. 12. c. 10.
 66 Strub. L. 14. p. 944.
 67 De Virtut. u. Legat. ad. Caj. p. 567.
 68 L. 8. p. 695. l. 23.
 69 Conf. Casaub. Animadv. in Sueton. p. 39. D.
 70 de Orat. L. 1. c. 3.
 71 Pausan. l. 6 p. 465. l. 22. conf. p. 480. l. 20.
 72 Id. L. 6. p. 453. l. 26.
 73 de Fin. L. 2. c. 34.
 74 de Nat. de or. L. I. c. 21.
 75 Hecub. v. 602.
 76 Gurlet. Viag. v. 7.
 77 Aristoph. Pac. v. 761.
 78 Aristoph. Lysistr. v. 82. Polluc. Onom. L. 4. Sect. 102.
 79 Eurip. Androm. v. 598.
 80 Nicomach. Geras. Arithm. L. 2. p. 28.
 81 Idyl. 8. v. 72.
 82 Переводчики переводятъ слово *σφωφρος* черезъ *junctis superciliis*, какъ этого требуетъ словопроизводство; но по разборѣ Гезихіуса можно было бы его перевести черезъ слово гордость. Говорятъ (La Roque, Moeurs et Cont. des Arabes p. 217), что Арабы находятъ такія брови прекрасными.
- 83 Coluth.
 84 Boldinuc. Vit. di Bernin. p. 70.
 85 des Piles Rem. sur l'Art. de peint. de Fyenoys. p. 107.
 86 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 17. n. 70.
 87 Plutarch. de Is. et. Os. p. 635. l. 31.
 88 Desc des pier. gr. etc. p. 16. n. 63.
 89 Ibid. p. 337.
 90 Sophist. p. 153. l. 26. ed. Bas.
 91 Прежде она находилась въ Болонскомъ институтѣ, гдѣ ее и видѣли Бреваль и Кейслеръ, сообщившіе о ней.
 92 Watelet Refl. sur. la peint. p. 69.
 93 de Natur. deor. L. 3. c. 6.
 94 Это та самая фигура, о которой говоритъ Фламинію Вакка (Montfauc. Diar. Ital. p. 193): онъ думаетъ, что это Аполлонъ, но крылатый. Монфоконъ (Ant. expl. T. I pl. 115 и 6) велѣлъ ее выгравировать по безобразнѣйшему рисунку.
 95 Watelet de la Peint. Chant. I p. 13.
 96 Maffei Stat. n. 66.
 97 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 159. seq.
 98 Jophoc. Aj. v. 179.
 99 Bergler. Not. in Arisoph. Pac. v. 456.
 100 Athen. Deipn. L. 13. p. 605. D.
 101 Descr. etc. p. 337.
 102 Н. é. v. 550. 642.
 103 Macrob. Saturn. L. 1. c. 18. 19. 21.
 104 De Nat. Deor. L. 1. c. 18 и 25.
 105 Watelet. Refl. sur. Capeint. p. 69.
 106 Mus. Cap. T. 3. tav. 19.
 107 Объ этомъ нужно судить по надписи на камнѣ у ногъ Венеры, на который падаетъ одежда богини, едва ею придерживаемая. Надпись гласитъ слѣдующее.

ΑΠΟΤΗΣ

ΕΝΤΡΩΑΔΙ

ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ

ΜΗΝΟΦΑΝΤΟΣ

ΕΠΟΙΕΙ

Но объ этомъ художникъ у насъ такъ же мало свѣдѣній, какъ и объ его оригиналѣ. Троя лежала на Троянской почвѣ и называлась иначе Александріей или Антигоной,

- и мы знаемъ отсюда побѣдителя на великихъ греческихъ играхъ (conf. Scalig. Poet. L. I с. 24 p. 40). Что касается до формы буквъ, то надо вспомнить сказанное мною въ слѣдующей части по поводу недавно найденной статуи съ именемъ Сардананапа.
- 108 Eurip. Med. v. 843.
- 109 conf. Descr. des. pier. etc. p. 75. 76.
- 110 de Nat. deor. L. I с. 29.
- 111 L. 6. p. 517. l. 13.
- 112 Переводчики не хорошо поняли греческое выраженіе; это не значитъ *pedem pede premere*, т. е. ставить ногу на ногу, а скорѣе по латыни *decussatis pedibus*, а по итальянски — *gambe incrociate*.
- 113 Schol. ad. Aesch. Prom. v. 935.
- 114 Philostr. Vit. Apollon. L. 2 с. 10.
- 115 Conf. Descr. des. p. etc. p. 384.
- 116 In Timaeo, p. 477 lin. ult. ed Bas.
- 117 Aristot. de cael. et. mund. L. 1.
- 118 Watelet Refl. sur. la peint. p. 65 n. 4.
- 119 Philostr. jun. Procm. Icon.
- 120 L. 3. с. 1.
- 121 Aul. Gel. Noct. Att. L. 1 с. 1.
- 122 Tratt della Pit. L. 1. с. 10.
- 123 Ibid. L. 6. с. 3. p. 287.
- 124 Huet. in Huetian.
- 125 Vitruv. L. 3. ch. 1. p. 57 n. 3.
- 126 Philostr. Heroic. p. 673. l. 22.
- 127 de Pict. vet. L. 3. с. 9. p. 157.
- 128 Conf. Struys. Voy. T. 2. p. 75.
- 129 Reines. Incr. 126. Class. 1.
- 130 Aristoph. Lysistr. v. 8.
- 131 Въ тосканѣ лица съ такими бровями называются *Stupori*.
- 132 Walpolés Catalog. of the noble Authores etc. p. 125.
- 133 Plato Hipp. maj. p. 349. l. 7. ed. Basil.
- 134 Franco Dial. della bellez. P. 1. p. 24. А также П. А. Ролли въ слѣдующихъ стихахъ:
Molle pozzetta gli divide il mento,
Che la beltà compisce, e il ruso,
e il gioco
Volan gl'intorno, e cento grazie e cento.
- 135 In Alexand.
- 136 Aristot. *φασαγγοφ.* L. 1. p. 147. l. 8. L. 2 p. 187. l. 26 ed silb.
- 137 Dores Phryg. с. 13.
- 138 Aelian. Var. hist. L. 12. с. 1.
- 139 Sueton. Domit.
- 140 Грудь посвящалась Нептуну, и всѣ головы послѣдняго изображались на рѣзныхъ камняхъ по грудь, чего нѣтъ для изображенія другихъ божествъ (Descr. des. pier. etc. p. 102).
- 141 Conf. Casaub. ad. Athen. Deipn. L. 15. p. 972. l. 40.
- 142 Diosc. L. 5. с. 168.
- 143 Theocrit. Idyl. 11. v. 1. Nonn. Dionys. L. 1. p. 4 p. 15. l. 9.
- 144 Baco Verul. Hist. vit. et. mort. p. 174.
- 145 Conf. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 7.
- 146 Plin. L. 34. с. 19.
- 147 Id. L. 36. с. 5.
- 148 Refl. sur la poesie et sur la peinture.
- 149 Hipp. maj. p. 348. l. 21. ed. Bas.
- 150 Descr. des. pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 543.
- 151 Descr. des. pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 170.
- 152 Borel de motu animal. P I с. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. T. 3. p. 59.
- 153 Magalotti lettere.

II. Объ очертаніяхъ одѣтыхъ женскихъ фигуръ у греческихъ художниковъ.

Въ первой части этой главы мы говорили объ очертаніяхъ нагого тѣла; теперь мы приступили къ изученію очертаній фигуръ задранированныхъ. Во всякой систематической исторіи искусства необходимо описаніе одеждъ, въ сочиненіяхъ же, появившихся до этого, всѣ такія описанія отличаются неясностью и не могутъ научить читателя; онъ могъ бы прочесть ихъ всѣ, и не вынести изъ нихъ ничего поучительнаго, а только убѣдиться въ учености авторовъ. Эти сочиненія скомпилированы людьми, почерпнувшими свои знанія изъ книгъ, а не изъ практическихъ знаній старинныхъ произведеній. Впрочемъ надо признаться, что и не легко дать точныя опредѣленія этого предмета, и я намѣренъ ограничиться весьма неподробнымъ описаніемъ, главнымъ образомъ, одеждъ женскихъ. Объ мужскихъ я буду говорить въ главѣ о римлянахъ, межъ тѣмъ какъ, говоря о греческихъ женскихъ одеждахъ, я подразумеваю и римскія.

Сначала я скажу кое что о матеріяхъ, затѣмъ о различныхъ частяхъ женскаго одѣянія и наконецъ о вкусѣ въ немъ преобладающемъ и о другихъ украшеніяхъ. Женскія одежды были отчасти изъ полотна и другихъ легкихъ матерій, въ позднѣйшія времена и изъ шелка, а отчасти изъ шерсти. Въ скульптурныхъ работахъ, какъ и въ живописи, полотно распознается по своей прозрачности и плоскимъ мелкимъ складочкамъ, которыми оно ложится. Художники одѣвали такъ свои статуи, не столько потому, что этимъ подражали мокрому полотну, которымъ покрывали свои модели, сколько потому, что, по словамъ Фукидида¹⁵⁴, древніе жители Аѣинъ и остальныхъ городовъ Греціи носили полотняныя одежды¹⁵⁵; судя же по Геродоту¹⁵⁶, надо думать, что это было въ употребленіи только у женщинъ. Аѣиняне носили полотняныя одежды незадолго до вѣка этихъ двухъ писателей¹⁵⁷. Впрочемъ, если кто хочетъ принимать эту матерію, кажущуюся мнѣ полотномъ, за какую нибудь другую легкую ткань, это ничего не измѣнитъ въ существѣ дѣла; надо только помнить, что льняныя матеріи должны были часто употребляться греками, потому что въ Элидѣ производился и обрабатывался лучший ленъ¹⁵⁸.

Легкія матеріи дѣлались преимущественно изъ хлопка, обрабатываемаго на островѣ Косѣ¹⁵⁹; какъ у грековъ, такъ и у римлянъ изъ этой ткани дѣлались преимущественно женскія одежды, а мужчины,

носившіе ихъ, считались женоподобными. Ткань эта дѣлалась иногда полосатою ¹⁶⁰, какъ на Хереѣ въ Ватиканскомъ Теренціи. Часто также мягкая матерія для женскихъ одеждъ изготовлялась изъ пуха ¹⁶¹, растущаго на нѣкоторыхъ раковинахъ. Въ Тарентѣ до сихъ поръ изъ него дѣлаютъ теплыя перчатки и чулки на зиму. У древнихъ бывали матеріи настолько прозрачныя, что назывались туманомъ ¹⁶² Еврипидъ, описывая покрывало Ифигеніи, говоритъ, что она могла черезъ него все видѣть ¹⁶³

На нѣкоторыхъ старинныхъ картинахъ шелкъ распознается по той измѣнчивости цвѣта, которая преобладаетъ на одной и той же матеріи; цвѣтъ этотъ такъ и называютъ мѣняющимся (*colore cangiante*); онъ легко усматривается на картинѣ, носящей обыкновенно названіе Альдобрандинской свадьбы, и на копіяхъ уничтоженныхъ картинъ, найденныхъ въ Римѣ; и ту и другія можно видѣть въ ватиканской библіотекѣ и въ музеѣ кард. Албани. Еще чаще эти оттѣняющіяся одежды встрѣчаются на Геркуланскихъ картинахъ, описанныхъ во многихъ каталогахъ и спеціальныхъ сочиненіяхъ ¹⁶⁴ Эта измѣнчивость цвѣта происходитъ отъ гладкой поверхности и яркой способности отраженія шелка; ни сукно, ни бумага не даютъ этого эффекта, по причинѣ ихъ неровной бархатистой поверхности. Вѣроятно, на это намекаетъ Филостратъ, говоря, что мантия Амфіона была не одного цвѣта, а измѣнялась смотря потому, съ какой стороны на нее смотрѣли ¹⁶⁵ У старинныхъ писателей не сказано, чтобы греческія женщины носили шелковыя одежды, но изъ картинъ мы видимъ, что художники были съ ними знакомы и одѣвали въ нихъ свои модели. Въ Римѣ употребленіе шелка было неизвѣстно до временъ императоровъ, но когда возросла роскошь, то шелковыя ткани стали выписываться изъ Индіи и послужили даже для одежды мужчинъ ¹⁶⁶, такъ что Тиверій издалъ особый законъ для прекращенія этого рода роскоши. На многихъ старинныхъ картинахъ встрѣчается особенный видъ измѣнчиваго цвѣта, а именно красный измѣняется въ фіолетовый или небесно голубой, или же красный лежитъ въ глубинѣ, а зеленый на поверхности, или фіолетовый въ глубинѣ, а желтый на поверхности. Эти оттѣнки свидѣтельствуютъ о шелковистыхъ тканяхъ и показываютъ, что основная и поперечная нитка красились отдѣльно въ различные цвѣта. Этимъ способомъ цвѣта взаимно оттѣнялись, смотря по направленію складокъ. Въ пурпуровый цвѣтъ окрашивались обыкновенно шерстяныя матеріи, хотя есть вѣроятіе, что онъ придавался и шелко-

вымъ. Пурпуръ былъ двухъ родовъ. первый фіолетовый, или небесно-голубой¹⁶⁷, обозначаемый греками словомъ, собственно значащимъ цвѣтъ морской воды¹⁶⁸; второй, особенно драгоцѣнный и называемый Тирскимъ, былъ цвѣта нашего сюргуча¹⁶⁹. Кажется, что шелковыя ткани дѣлались этихъ двухъ цвѣтовъ.

Шерстяныя одежды на фигурахъ легко распознаются отъ полотняныхъ и другихъ, болѣе легкихъ. Французскій художникъ¹⁷⁰, замѣтившій на мраморѣ только тонкія и легкія ткани, вѣрно думалъ только о Фарнезійской Флорѣ и другихъ фигурахъ одинаково одѣтыхъ. Можно смѣло сказать, что до нашего времени дошло столько же статуй въ шерстяныхъ одеждахъ, сколько въ другихъ легкихъ драпировкахъ. Шерстяная ткань распознается по пышности своихъ складокъ и по тѣмъ изломамъ, которые образовались на матеріи при ея складываньи. Объ этихъ изломахъ я буду говорить ниже.

Что касается до различныхъ частей и формъ женскаго одѣянія, то въ немъ было три части: нижняя одежда, или туника, верхняя одежда и мантия, формы которыхъ были самыя естественныя. Въ древнѣйшія времена Греціи, женщины всѣ одѣвались одинаково, на дорійскій ладъ¹⁷¹, позже іонянки стали отличаться отъ другихъ. Но, изображая боговъ и героевъ, художники придерживались, кажется, старинныхъ образцовъ.

Туника, замѣняющая сорочку, встрѣчается на многихъ полуодѣтыхъ или спящихъ фигурахъ, каковы — Фарнезійская Флора, капитолійскія Амазонки, предполагаемая Клеопатра виллы Маттеи, и прекрасная Гермафродита дворца Фарнезе. Младшая изъ дочерей Ніобы, бросающаяся на грудь матери, одѣта тоже только въ одну тунику. Греки называли эту одежду хитономъ¹⁷²; женщины, одѣтыя только въ тунику, въ которой онѣ спали, назывались *μονόπτελοι*¹⁷³. Судя по названному статуямъ, туника дѣлалась изъ холста или другой какой легкой матеріи и безъ рукавовъ; она застегивалась на плечахъ пуговицей, такъ что закрывала грудь, если только ее не спускали съ плечъ. На верху у шеи пришивалась иногда полоска, заложная складками изъ другой болѣе легкой матеріи, которая, впрочемъ, судя по описанію Ликофрона рубашки, надѣтой Агамемнону Клитемнестрой¹⁷⁴, составляла скорѣе часть мужской одежды, чѣмъ женской.

Дѣвушки, повидимому, зашнуровывали себѣ грудь поверхъ туники, чтобы казаться стройнѣе и вполнѣ выказать красоту своего стана;

шнуровка эта у грековъ носила названіе *στυθόδεσμος*¹⁷⁵, а у римлянъ *castul'a*¹⁷⁶. Греческія женщины сдвигали также для красоты стана животъ тонкой дощечкой изъ липоваго дерева¹⁷⁷. Обычай шнуроваться былъ, повидимому, извѣстенъ и этрускамъ, на одной старинной постели встрѣчается фигура Сциллы¹⁷⁸, тѣло которой надъ бедрами суживается какъ отъ шнуровки. На фигурахъ полуодѣтыхъ туника подвязана поясомъ, чего кажется не было въ полномъ одѣяніи.

Верхняя одежда женщинъ состояла обыкновенно изъ двухъ длинныхъ кусковъ матеріи безъ всякой выкройки или формы, сшитыхъ въ длину и скрѣплявшихся на плечахъ посредствомъ одной или нѣсколькихъ пуговицъ, часто вмѣсто пуговицы употреблялась острая застежка, особенно большая у аргосскихъ и эгинскихъ женщинъ¹⁷⁹. Это былъ родъ четырехугольной юбки, которая никогда не закруглялась, какъ предполагаетъ Салмазій¹⁸⁰ (онъ форму верхняго платья смѣшалъ съ формой мантии) и которая составляла по большей части одежду боговъ и героев на статуяхъ. Платье спартанскихъ дѣвицъ было внизу разрѣзано по сторонамъ¹⁸¹ и свободно разлеталось, какъ это бываетъ на фигурахъ танцовщицъ на барельефахъ. Другія платья дѣлались съ вшивными узкими рукавами, доходящими до кисти и называемыми потому *καρπωτοί*¹⁸². Такъ одѣта старшая изъ двухъ прекраснѣйшихъ дочерей Нюбеи; такіе же рукава у предполагаемой Дидоны на этрусскихъ картинахъ, а также на всѣхъ старинныхъ барельефахъ. Иногда рукава доходили только до верхней части руки, и платье тогда называлось *παράπληρος*¹⁸³; пуговицы на нихъ были подъ плечемъ; на мужскомъ хитонѣ рукава были еще короче. Если рукава были очень широки, какъ на Палладѣ виллы Альбани, то они не выкраивались отдѣльно, а составляли часть четырехугольной одежды, падающей съ плеча на руку и собранной посредствомъ пояса въ видѣ рукава. Если это платье было очень широко и не сшито сверху, а держалось на пуговицахъ, то пуговицы падали на руку. Длинные платья носились женщинами въ торжественные дни¹⁸⁴. Во всей древности не встрѣчалось широкихъ рукавовъ, собранныхъ сверху на подобіе рукавовъ св. Вероники въ храмѣ св. Петра, работы Бернини.

На верхнемъ платьѣ, какъ и на мантии, вышивалась или выдѣлывалась кайма вдоль рубца, что особенно хорошо сохранилось на старинныхъ картинахъ, но видно и на мраморныхъ изваяніяхъ. У римлянъ это

украшеніе называлась «лимбусъ», а у грековъ πεζάς, κόχλας и περιπόδιον, и было по большей части пурпурнаго цвѣта¹⁸⁵. Одна кайма на раскрашенныхъ фигурахъ пирамиды Цестія въ Римѣ¹⁸⁶, двѣ желтыя полосы видны на платьѣ арфистки на картинѣ, называемой альдробандійской свадьбой; три красныя полосы, испещренныя бѣлыми цвѣтками, имѣются на платьѣ Рема во дворцѣ Барберини, а четыре на одной фигурѣ на геркуланскомъ произведеніи изъ мрамора, разрисованнаго одной краской¹⁸⁷.

Дѣвицы и женщины подвязывали верхнее платье высоко подъ грудью, какъ это дѣлается и до сихъ поръ въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Греціи¹⁸⁸ и какъ его носили еврейскіе первосвященники¹⁸⁹ это называлось «высокоподпоясанный», βαθύζωνος, выраженіе, употребляемое какъ женскій эпитетъ у Гомера¹⁹⁰ и другихъ писателей¹⁹¹. Этотъ поясъ, у грековъ¹⁹² строфіумъ¹⁹³ или митра¹⁹⁴, виденъ на большей части фигуръ, на маленькой бронзовой Палладѣ¹⁹⁵ виллы Альбани концы этого пояса украшены тремя шариками, висящими на трехъ шну-
рочкахъ.

На груди такая подвязка завязана простымъ двойнымъ узломъ, чего нѣтъ на двухъ прекраснѣйшихъ дочеряхъ Ніобеи; на младшей изъ нихъ поясъ этотъ идетъ по плечамъ и по спинѣ, какъ на четырехъ каріатидахъ въ натуральную величину, найденныхъ въ апрѣлѣ 1761 года въ Монте-Порціо, недалеко отъ Фраскати. На фигурахъ ватиканскаго Теренція мы видимъ, что юбка подвязывалась именно этимъ способомъ двумя лентами, укрѣпившимися на плечахъ, на нѣкоторыхъ фигурахъ онѣ развязаны и висятъ по бокамъ, но еслибы ихъ связать, то ленты на плечахъ поддерживали и поясъ подъ грудью. На нѣкоторыхъ фигурахъ поясъ этотъ очень широкъ, какъ напр. на колоссальной фигурѣ въ Канцеллерія, на Аврорѣ Константиновой арки и на Вакханкѣ виллы Мадама, внѣ Рима. Широкий же поясъ носить муза трагедіи, а на одной погребальной урнѣ виллы Маттеи онъ у ней вышитъ¹⁹⁶; на Ураніи тоже иногда изображенъ такой широкій поясъ.

Только на Амазонкѣ поясъ помѣщенъ не подъ грудью, а гораздо ниже, какъ у мужчинъ, на бедрахъ; онъ служилъ уже не для того, чтобъ подвязывать платье, а скорѣе для обозначенія ихъ воинственныхъ наклонностей (подпоясываться у Гомера значить вооружаться). Только одна Амазонка изображена съ поясомъ подвязаннымъ подъ грудью; она находится во дворцѣ Фарнезе,

меньше человеческого роста и изображена раненой, падающей съ лошади.

Вполнѣ одѣтая Венера всегда изображена съ двумя поясами, причемъ второй подвязанъ совсѣмъ низко, подъ животомъ, такова Венера, сдѣланная съ натуры¹⁹⁷ и стоящая въ капитоліи рядомъ съ Марсомъ, и прекрасная, одѣтая фигура этой богини, прежде находившаяся во дворцѣ Спада. Этотъ нижній поясъ придавался только одной Венерѣ и назывался у поэтовъ «поясомъ Венеры». Юнона выпросила себѣ его у послѣдней, чтобы возбудить страсть въ Юпитерѣ, и надѣла его, по словамъ Гомера¹⁹⁸, на чресла, т. е. на нижнюю часть тѣла¹⁹⁹, гдѣ этотъ поясъ и находится на вышеупомянутыхъ фигурахъ. Оттого, вѣроятно сирійцы и изображали Юнону съ такимъ поясомъ. Гори думаетъ²⁰⁰, что одна изъ трехъ Грацій, изображенная на погребальной урнѣ, держитъ такой поясъ въ рукахъ, но это не доказано.

Встрѣчаются фигуры и совсѣмъ безъ пояса. въ такомъ случаѣ онѣ одѣты только въ одно нижнее платье, растянутое на плечѣ и небрежно падающее внизъ. На предполагаемой Фарнезійской Флорѣ поясъ развязанъ и падаетъ вдоль нижняго тѣла. На Антиопѣ, матери Амфіона и Цета, и на одной статуѣ виллы Медичи поясъ этотъ лежитъ на бедрахъ. На картинахъ²⁰¹, на мраморѣ и на рѣзныхъ камняхъ²⁰² встрѣчаются изображенія танцовщицъ и вакханокъ безъ пояса, или съ поясомъ въ рукахъ; надо думать, что художникъ хотѣлъ этимъ указать на ихъ склонность къ нѣгѣ, такъ какъ Вакхъ тоже изображается безъ пояса. На Геркуланскихъ картинахъ есть двѣ фигуры безъ пояса²⁰³ обѣ изображаютъ молодыхъ дѣвушекъ. одна изъ нихъ держитъ въ правой рукѣ блюдо фигъ, въ лѣвой наклоненный сосудъ, другая несетъ блюдо и корзину. Весьма возможно, что обѣ эти фигуры изображаютъ служительницъ въ храмѣ Паллады, называемыхъ *δειπνοφόροι*, т. е. носительницы кушаньевъ²⁰⁴. Всѣ, бравшіеся за объясненіе геркуланскихъ картинъ, умалчиваютъ объ этихъ фигурахъ; онѣ не могутъ имѣть другаго значенія, кромѣ того, которое я' придаю.

Третью часть женскаго одѣянія грековъ составляла мантия, или плащъ, называемый у нихъ пеплосомъ. Первоначальное значеніе этого слова есть «плащъ Паллады», но впослѣдствіи такъ стали называть верхнюю одежду другихъ божествъ²⁰⁵, а также мужчинъ²⁰⁶. Плащъ былъ не четырехугольной формы, какъ почему то думаетъ Салмазіусъ²⁰⁷, а закруг-

ленный книзу, какъ и наши плащи; повидимому, мужскіе плащи имѣли ту же форму. Мнѣніе это противорѣчитъ тому, что говорятъ ученые о древнемъ одѣяніи грековъ, но они выводили свое сужденіе по книгамъ и эстампамъ, не всегда вѣрнымъ, я же изучалъ этотъ предметъ много лѣтъ и нагляднымъ образомъ. Древніе говорятъ вообще о четырехъ-угольныхъ плащахъ. но тутъ не будетъ никакого противорѣчія, если понимать подъ этимъ не кусокъ матеріи, разрѣзанный подъ прямыми углами, а плащъ съ четырьмя концами и съ кисточками, принимающій четырехъугольную форму отъ драпировки.

На большей части плащей, какъ на статуяхъ, такъ и на рѣзныхъ камняхъ фигуръ мужскихъ и женскихъ, видны только двѣ такія кисточки, двѣ другія скрыты въ складкахъ плаща. Иногда видны ихъ три, какъ напр. на Изидѣ, исполненной въ этрусскомъ стилѣ, на Эскулапѣ въ натуральную величину и на Меркуріѣ на одномъ изъ прекраснѣйшихъ мраморныхъ канделябровъ дворца Барберини; тамъ же находятся и двѣ первыя статуи. Четыре кисти на четырехъ концахъ плаща видны на одной изъ двухъ схожихъ этрусскихъ фигуръ въ томъ же дворцѣ, и на Музѣ трагедіи, упомянутой уже нами погребальной урны. Очевидно, что кисти эти пришиты не къ угламъ, которахъ плащъ имѣть не можетъ, такъ какъ еслибы онъ былъ скроенъ четырехъугольнымъ, складки не могли бы быть такими волнистыми и разнообразными. Плащи фигуръ этрусскихъ ложатся такими же складками, изъ чего слѣдуетъ, что они были той же формы.

Всякій, кто хочетъ, можетъ убѣдиться въ справедливости моихъ словъ, если накинеть на себя слегка сметанный круглый плащъ на манеръ древнихъ. Почти совсѣмъ закругленная форма нашихъ ризъ доказываетъ, что прежде онѣ были совсѣмъ круглыя, какъ нынѣшнія ризы греческой церкви. Одѣяніе это надѣвалось черезъ голову посредствомъ отверстія²⁰⁸, а чтобы священнику легче было совершать службу, оно было приподнято надъ рукою, такъ что спереди и сзади плащъ этотъ образовалъ какъ бы арку. Впослѣдствіи, когда ризы стали дѣлаться изъ дорогихъ матерій, изъ экономіи имъ стали и въ кройкѣ придавать форму нынѣшнихъ.

У древнихъ было нѣсколько способовъ надѣвать свой плащъ; самымъ обыкновеннымъ былъ тотъ, по которому отдѣлялась треть или четверть плаща, служившая для накрыванія головы. По словамъ Аппіана²⁰⁹, такимъ образомъ носилъ свою тогу (храспедон) Сципіонъ

Назика: однимъ концомъ ея онъ покрывалъ себѣ голову. Изъ словъ нѣкоторыхъ писателей²¹⁰ мы узнаемъ, что иногда плащъ складывался вдвое, отчего онъ дѣлался плотнѣе, какъ это видно на иныхъ статуяхъ, напр. на двухъ прекраснѣйшихъ статуяхъ Паллады въ виллѣ Альбани. Таковы же вѣроятно были и двойные плащи циниковъ²¹¹, хотя на статуѣ одного философа этой секты, стоящей тоже въ виллѣ Альбани, плащъ не сложенъ такимъ образомъ²¹². Но такъ какъ циники не носили хитона, то имъ, болѣе чѣмъ кому другому, приходилось складывать свой плащъ вдвое, и это объясненіе мнѣ кажется понятнѣе, чѣмъ все написанное Салмазіусомъ и другими комментаторами. Слово «двойной» не можетъ обозначать манеры носить свой плащъ, такъ какъ на вышеупомянутой статуѣ онъ накинута также, какъ и на всѣхъ другихъ.

Самымъ обыкновеннымъ способомъ носить свой плащъ былъ тотъ, по которому послѣдній закидывался на лѣвое плечо и носился подъ правой рукой. Но часто также плащи скрѣплялись на плечахъ пуговицами, какъ это видно на Юнонѣ Луцинѣ виллы Альбани и двухъ каріатидахъ виллы Негрони; всѣ три статуи въ натуральную величину. При видѣ этихъ плащей надо предположить, что, по крайней мѣрѣ, ихъ третья часть была загнута, что весьма осязательно на женской фигурѣ болѣе чѣмъ въ натуральную величину, стоящей на дворѣ дворца Фарнези; отогнутая часть ея одежды подвернута подъ поясъ. На большой Музѣ Канцеллерійскаго двора и на Антиопѣ въ группѣ, по просту называемой фарнезійскимъ быкомъ, плащъ этотъ очень длиненъ и шлейфъ его приподнять и повернуть подъ поясъ. Иногда плащъ подвязывался узломъ подъ грудью²¹³, какъ на нѣкоторыхъ египетскихъ фигурахъ, особенно же на Изидѣ, что указано мною во второй части этой книги. Здѣсь же я замѣчу, какъ особенность, что торсъ одной статуи виллы графа Феде, бывшей въ знаменитой Тибурской виллѣ Адриана, покрытъ сверхъ плаща, завязаннаго на груди, какъ у Изиды, покрываломъ въ видѣ сѣтки. Сѣтка эта встрѣчается и на другихъ фигурахъ.

Вмѣсто большаго плаща носили также и маленькій, сдѣланный изъ двухъ кусковъ, сшитыхъ внизу и скрѣпленныхъ на плечѣхъ пуговицей, такъ что по бокамъ были отверстія для рукъ. Римляне такой плащъ называли *gisnium*²¹⁴, иногда онъ доходилъ только до бедеръ и не былъ длиннѣе нашихъ мантилій. На геркуланскихъ картинахъ видно, какъ похожъ былъ этотъ плащъ на женскія мантильи нашего

времени; онъ также легко и также закрываетъ руки. Вѣроятно эту одежду греки называли «энцикліонъ» или цикласъ, а также «анаболодіонъ» и «ампесхоніонъ»²¹⁵. Какъ на нѣчто особенное можно указать на одежду капитолійской Флоры: ея плащъ длиннѣе и также состоитъ изъ двухъ кусковъ, передняго и задняго; по бокамъ онъ спитъ сверху до низу и застегнутъ на плечахъ, для рукъ же оставлены отверстія; въ одно изъ нихъ продѣта лѣвая рука, а правая покрыта плащомъ, но такъ, что отверстіе въ немъ видно.

У древнихъ былъ обычай складывать одежды и класть ихъ подъ прессъ, особенно послѣ мытья; а такъ какъ въ древнѣйшую эпоху Греціи одежды были бѣлаго цвѣта, то ихъ приходилось мыть часто²¹⁶. Прессы, о которыхъ упоминается у писателей²¹⁷, по всѣмъ ихъ признакамъ, назначались для того, чтобы сжимать одежды: сузу такъ особенно то по выпуклымъ, то по углубленнымъ полосамъ, отпечатлѣвающимся на матеріи и указывающимъ на ея изломы. Древніе ваятели часто обозначали эти изломы на своихъ работахъ. Я думаю, что полосы на одеждахъ, называемыя у римлянъ морщинами (*rugae*), суть ничто иное, какъ такіе изломы, а отнюдь не приглаженные складки, какъ предполагаетъ Салмазіи²¹⁸, никогда ихъ не видѣвшій.

Для опредѣленія стиля и эпохи весьма важно указаніе на изящество, царящее въ очертаніяхъ одѣтыхъ фигуръ. Изящество, придаваемое древними особенно женскимъ одеждамъ, заключается въ искусствѣ складывать складки. Въ древнѣйшія времена онѣ большею частью дѣлались прямыми или только слегка изогнутыми; одинъ писатель, не особенно просвѣщенный въ этомъ дѣлѣ²¹⁹, говоритъ это про всѣ складки древнихъ. Въ предъидущей главѣ было уже указано, что этрусскія одежды были заложены большей частью прямыми параллельными складками, а такъ какъ старо-греческій стиль въ одеждахъ, какъ и во всемъ другомъ, похожъ на этрусскій, то мы можемъ смѣло сказать, даже не изслѣдуя памятниковъ, что одежды старо-греческаго стиля были похожи на этрусскія. Но только прямые складки не доказываютъ еще принадлежности къ старому стилю, ибо на монетахъ Александра Великаго Паллада носитъ плащъ съ совершенно прямыми складками. Въ эпоху высшаго и прекраснѣйшаго стиля складки дѣлались болѣе изогнутыми, разнообразными, ломанными, на подобіе вѣтвей, расходящихся отъ одного ствола, но при этомъ изгибы ихъ мягки и нѣжны. На большихъ одеждахъ наблюдалось правило, чтобы складки лежали соединенными группами, образцомъ

чего может служить плащъ Ніобеи-матери, прекраснѣйшая одежда всей древности. Эта одежда была вовсе упущена однимъ современнымъ художникомъ²²⁰, писавшимъ о скульптурѣ, ибо онъ утверждаетъ, что въ одѣяніи Ніобеи царить однообразіе и что складки положены безъ знанія дѣла. Если же художники имѣли цѣлью указать красоту тѣла, то они дѣлали это на счетъ красоты одеждъ, что видно по дочерямъ Ніобеи: платье ихъ лежитъ на самомъ тѣлѣ, такъ что прикрыты только впадины, на выпуклыхъ же частяхъ положены мелкія складки, доказывающія присутствіе одежды. Въ такомъ же стилѣ одѣта Діана²²¹ на одномъ рѣзномъ камнѣ съ именемъ художника НЕІоV; судя по письму, надо отнести этого Геія къ древнѣйшимъ временамъ искусства. Выдающіеся члены всегда обтянуты свободно падающей одеждой, и складки собираются надъ вогнутостями, какъ и въ дѣйствительности. Разнообразно смѣшанные изгибы, придаваемые одеждамъ современными художниками, не считались въ древности прекрасными; но на наброшенныхъ одеждахъ, какъ напр. на Лаокоонѣ и на Эрато²²² одной вазы въ виллѣ Альбани складки разбросаны весьма разнообразно.

Къ одеждамъ же относятся и другія украшенія головы, рукъ, а также и обувь. О прическахъ древнихъ сказать почти нечего; волосы на нихъ рѣдко заложены локонами, да и то на римскихъ фигурахъ; на греческихъ женскихъ головкахъ волосы еще проще, чѣмъ на мужскихъ. На фигурахъ высокаго стиля волосы причесаны совсѣмъ гладко, съ обозначеніемъ мелкихъ волнистыхъ прядей. У дѣвушекъ они связаны²²³ на затылкѣ²²⁴, или свернуты узломъ и держатся на шпилькѣ²²⁵, которая на статуяхъ не обозначена. Только у Монфокона²²⁶ встрѣчается одна римская фигура, на головѣ которой видна шпилька, но она служитъ не для того, чтобы заложить волосы правильными локонами (*acus discriminialis*), какъ думаетъ этотъ ученый. У женщинъ узелъ волосъ лежалъ выше затылка; и такую то простую прическу носило первое женское дѣйствующее лицо въ греческихъ трагедіяхъ²²⁷. Часто волосы на женскихъ головкахъ распущены на спинѣ большими правильными локонами и схвачены сзади, какъ на этрусскихъ фигурахъ обоего пола, такую прическу носить часто уже упоминаемая Паллада виллы Альбани, маленькая Паллада у Велизаріо Амидеи, каріатиды виллы Негрони и этрусская Діана въ Портичи. Значитъ, Гори неправъ²²⁸, предполагая, что распущенные такимъ образомъ волосы суть признакъ этрусскаго

искуства. Ни на одной старинной статуѣ не встрѣчается головы, обернутой косами, какъ это мы видимъ на двухъ женскихъ фигурахъ, поставленныхъ Микель Анжело на могилѣ папы Юлія II. Накладки изъ чужихъ волосъ встрѣчаются на головахъ римскихъ женщинъ. На статуѣ Луциллы, супруги императора Луція Вера, стоящей въ Капитоліи, сдѣлана накладка изъ чернаго мрамора, которую можно снимать съ головы.

На головахъ божескихъ фигуръ бываетъ часто двойная повязка или діадема, какъ на выше приведенной статуѣ Юноны Луцины: у послѣдней діадема имѣетъ видъ шнура, не завязаннаго, а скрученнаго сзади; другая повязка представляетъ настоящую діадему она широка и лежитъ на лбу тамъ, гдѣ начинаются волосы. Волосамъ часто придавали цвѣтъ гіацинта²²⁹; на многихъ статуяхъ они выкрашены въ красную краску, какъ напр. на вышеприведенной этрусской Діанѣ въ Портичи, на маленькой Венерѣ въ три пальма ростомъ, выжимающей обѣими руками свои волосы, и на одѣтой женской фигурѣ съ идеальной головкой во дворѣ того же музея. На медіцейской Венерѣ волосы были выкрашены, какъ и на головѣ одного Аполлона въ Капитоліи; но лучше всего это видно на прекрасной мраморной статуѣ Паллады въ натуральную величину, стоящей между геркуланскими статуями въ Портичи: на ней золото лежало такими толстыми слоями, что ихъ можно было снимать, и только пять лѣтъ тому назадъ были собраны отставшіе кусочки.

Нѣкоторыя женщины иногда стригли себѣ волосы, какъ это видно на матери Тезея²³⁰ и на старой женщинѣ на делфійской картинѣ Полигнота²³¹; вѣроятно, это дѣлалось вдовами въ видѣ указанія на постоянный ихъ трауръ, какъ напр. Клитемнестрой и Гекубой²³²; дѣтямъ тоже рѣзали волосы²³³ по смерти отца. На монетахъ встрѣчаются женскія и божескія головы, покрытыя сѣткой, какъ у нынѣшнихъ жителей нѣкоторыхъ мѣстностей Италіи: такой родъ чепцовъ назывался *κεκρόφαλος* и объ немъ я говорилъ въ другомъ мѣстѣ²³⁴

На многихъ статуяхъ были прежде серьги, какъ на Праксительевой Венерѣ, что доказывается дырочками въ ушахъ дочерей Ніобеи, Медіцейской Венеры, Юноны Луцины и прекрасной статуи тоже Юноны, изъ зеленаго базальта, стоящей въ виллѣ Альбани; но намъ извѣстны только двѣ мраморныя статуи, на которыхъ круглыя серьги сработаны изъ того же куска, по тому приблизительно способу, какъ это дѣлалось на нѣкоторыхъ египетскихъ фигурахъ²³⁵ Одна — каріатида

виллы Негрони, другая находилась въ Эремо кардинала Пассіонеи, за Фраскати; послѣдняя въ получеловѣческую величину, этрусской работы и одежды. На дачѣ графа Феде въ виллѣ Адріана есть два бюста изъ обожженной глины съ такими же серьгами.

Обыкновенно, женщины ходили съ непокрытой головой; но на солнцѣ и въ дорогѣ онѣ носили ессалійскую шляпу, похожую на соломенные шляпы тосканскихъ женщинъ. Въ такой шляпѣ Софокль²³⁶ изобразилъ Исмену, младшую дочь Эдипа, идущую за отцомъ изъ Оивъ въ Аѳины. Съ такой же шляпой, но только висящей на плечахъ, изображена Амазонка, сражающаяся съ двумя воинами, нарисованная на глиняномъ сосудѣ коллекціи Менгса. То, что на нѣкоторыхъ каріатидахъ мы принимаемъ за корзину, можетъ легко быть неизвѣстнымъ намъ головнымъ уборомъ, носимымъ женщинами нѣкоторыхъ странъ, какъ это теперь дѣлаютъ египтянки²³⁷

Женская обувь состояла или изъ цѣлыхъ башмаковъ, или изъ подошвы; первое можно видѣть на многихъ фигурахъ геркуланскихъ картинъ²³⁸, гдѣ башмаки часто желтаго цвѣта²³⁹, какъ у Венеры²⁴⁰, на одной картинѣ въ баняхъ Тита и какъ ихъ носили персы²⁴¹, и на мраморѣ на Ніобеѣ; послѣдніе не закруглены спереди, какъ на картинахъ, а расширяются. Подошвы, большей частью, по крайней мѣрѣ въ палецъ толщиною и состоятъ изъ нѣсколькихъ слоевъ, иногда сшивалось по пяти заразъ, что видно изъ такого же числа надрѣзовъ на подошвахъ альбанской Паллады, которая имѣютъ два пальца толщины. Подошва нерѣдко дѣлалась изъ пробки (пробковое дерево называлось тогда башмачнымъ) и обшивалась сверху и снизу кожей, образующей по краямъ выступы, какъ это видно на маленькой бронзовой Палладѣ виллы Альбани; такія подошвы носятъ до сихъ поръ нѣкоторыми монахинями въ Италіи. Кромѣ того встрѣчаются башмаки, состоящіе изъ одной подошвы и называемые у грековъ ἀπλᾶς и μονόπελμα ὑποδήματα¹⁴², такія подошвы сдѣланы на статуяхъ двухъ плѣнныхъ царей въ Капитоліи: онѣ состоятъ изъ куска кожи, завязаннаго и зашнурованнаго на ногѣ, какъ это дѣлаютъ до сихъ поръ крестьяне между Римомъ и Неаполемъ. Въ старину, какъ мужчины, такъ и женщины, носили подошвы, сплетенныя изъ веревокъ и употребляемыя и теперь жителями Луканіи; веревка сплеталась удлиненными кругами, а часть, покрывавшая пятку, прикрѣплялась веревками же къ подошвѣ: много такихъ подошвъ, большихъ и дѣтскихъ,

было найдено въ Геркуланѣ. Котурны были тоже подошвы различной толщины или вышины²⁴³, но большею частью въ ширину руки, и придавались обыкновенно на барельефахъ трагической Музѣ; такая Муза въ натуральную величину стоитъ въ виллѣ Боргезе и на ней — то мы можемъ прослѣдить за настоящей формой котурновъ, которые имѣютъ въ вышину пять дюймовъ римскаго пальма. Отъ театрального котурна надо отличать особый родъ сапогъ, тоже такъ называемыхъ котурновъ. послѣдніе доходили до половины икръ и употреблялись, какъ и теперь въ Италіи, на охотѣ, ихъ часто носили²⁴⁴ Бахусъ и Діана. Способъ завязыванья сандалій уже извѣстенъ; на этрусской Діанѣ въ Портичи ремни краснаго цвѣта, какъ и на другихъ фигурахъ²⁴⁵ старинныхъ картинъ того-же музея. Здѣсь же я хочу только обратить вниманіе читателя на поперечный ремень, подъ который просовывалась нога. Этотъ ремень встрѣчается рѣдко ни фигурахъ богинь; онъ лежитъ подъ ногой и именно между изгибами пальцевъ, и видны только его ушки по сторонамъ ноги, сдѣланныя для того, чтобы не испортить ремнемъ ея прекрасной формы. Плиній, говоря о статуѣ Корнеліи, матери Гракховъ, замѣчаетъ, что на ея сандаліяхъ не было такихъ ремней²⁴⁶

Браслеты дѣлались обыкновенно въ видѣ змѣй, иногда съ головами, какъ это можно видѣть въ Геркуланскомъ музеѣ въ Портичи во множествѣ экземпляровъ, изъ бронзы и золота. Ихъ носили отчасти на верху руки, какъ это видно на двухъ спящихъ нимфахъ Ватикана и виллы Медичи, принимаемыхъ поэтому за Клеопатру, частью же на изгибѣ кисти, на одной старинной картинѣ, у дочери Кекропса, такой браслетъ въ видѣ 2-хъ колець; на одной изъ каріаридъ виллы Негрони браслетъ имѣетъ четыре кольца. Иногда браслеты имѣли видъ скрученной перевязи, какъ это видно на одной фигурѣ виллы Альбани; этотъ видъ запястья назывался у грековъ *σπρεπτοί*. Такъ называемыя перисцелиды, т. е. запястья на ногахъ, встрѣчаются иногда въ пять рядовъ, какъ напр. на правой ногѣ Викторіи на глиняныхъ сосудахъ музея Менгса, въ странахъ восточныхъ женщины и до сихъ поръ носятъ это украшеніе²⁴⁷

Несмотря на то, что очертанія одѣтыхъ фигуръ производитъ меньше впечатлѣнія на наша чувства, а развиваютъ скорѣе наблюдательность и содѣйствуютъ познаніямъ, знатоку въ этомъ отдѣлѣ искусства надо столько же потрудиться, сколько и художнику. Одежды относятся къ нагому тѣлу, какъ выраженіе къ мысли, и часто не мало

труда стоитъ найти то и другое. Но такъ какъ въ древній періодъ искусства дѣлалось болѣе одѣтыхъ фигуръ, чѣмъ нагихъ, а позднѣе, въ прекрасный періодъ, тоже можно сказать о женскихъ фигурахъ, то на одну нагую статую приходится около пятидесяти одѣтыхъ; оттого художнику приходится столько же поработать надъ изученіемъ изящнаго въ одеждахъ, какъ надъ знаніемъ прекраснаго въ голомъ тѣлѣ. Грація была цѣлью не только различныхъ позъ и тѣлодвиженій, но также и распредѣленія одеждъ (такъ какъ Граціи изображались одѣтыми), и если въ наше время художникъ изучаетъ прекрасное тѣло по пяти — шести статуямъ, то для изученія одѣянія у него есть сотни экземпляровъ. Ибо трудно найти двѣ схожія одѣтыя фигуры, а раздѣтыхъ много, такъ какъ почти всѣ Венеры, напр., похожи другъ на друга; точно также много статуй Аполлона сдѣлано, повидимому, по одной модели, какъ, напр., три схожія въ виллѣ Медичи и одна въ Капитоліи, и это можно сказать о многихъ юношескихъ изображеніяхъ. Поэтому изученіе одѣтыхъ фигуръ представляетъ существенную часть исторіи искусства.

ОТДѢЛЪ 3-й.

О развитіи и упадкѣ греческаго искусства, въ которомъ можно разсматривать четыре періода и четыре стиля.

Третій отдѣлъ этой главы посвященъ столько же, сколько и второй, самой сущности искусства, и различныя общія положенія предыдущей части будутъ въ немъ опредѣлены ближе и точнѣе съ помощью замѣчательнѣйшихъ памятниковъ греческаго искусства.

Искусство грековъ, какъ и ихъ поэзія, раздѣляется, по словамъ Скалигера, на четыре періода, мы же установимъ ихъ пять. Каждое дѣйствіе или событіе имѣетъ пять главныхъ ступеней, т. е. начало, продолженіе, состояніе, убыль и окончаніе, отчего и театральныя пьесы раздѣляются на пять актовъ или дѣйствій, и такой же порядокъ надо установить въ періодахъ искусства. Но такъ какъ окончаніе его выходитъ изъ границъ искусства, то намъ остается только четыре періода.

Древнѣйшій стиль продолжался до Фидія благодаря ему и другимъ художникамъ его эпохи, искусство достигло высшей красоты, отчего и самый стиль можно назвать высокимъ; въ эпоху отъ Праксителя до Лизиппа и Апеллеса искусство достигло наибольшей граціи и изящества, отчего и самый стиль можно назвать прекраснымъ. Черезъ нѣкоторое время послѣ этихъ художниковъ, при ихъ подража-

теляхъ, искусство начинаетъ опускаться, и мы установимъ четвертый стиль — стиль подражательный, послѣ котораго искусство все больше и больше склоняется къ упадку

I. Древній стиль.

Разсматривая этотъ стиль, мы укажемъ, во первыхъ, на его главнѣйшіе, сохранившіеся до насъ памятники, во вторыхъ — на его свойства и, наконецъ, на переходъ этого стиля ко второму — высокому

Изъ древнѣйшихъ и безошибочныхъ памятниковъ этого стиля я могу указать только на нѣсколько монетъ, о древности которыхъ можно судить по ихъ отпечатку и надписямъ; сюда же я отнесу одну корину музей Штосса.

Надписи на этихъ монетахъ и на камнѣ идутъ наоборотъ, т. е. отъ правой руки къ лѣвой; но этотъ способъ письма прекратился уже задолго до Геродота, ибо когда этотъ историкъ говоритъ о разницѣ между греками и египтянами, то указываетъ между прочимъ и на то, что послѣдніе пишутъ иначе, т. е. отъ правой руки къ лѣвой²⁴⁸, и извѣстіе это, сколько мнѣ извѣстно, не было еще замѣчено. Павзаній²⁴⁹ приводитъ, что на статуѣ Агамемнона въ Илидѣ (одна изъ восьми фигуръ Оната, изображавшая борцовъ, предлагавшихъ сразиться съ Гекторомъ) надпись идетъ отъ правой руки къ лѣвой, и повидимому это считалось рѣдкостью даже на стариннѣйшихъ памятникахъ, ибо онъ не говоритъ этого ни о какой другой статуѣ.

Къ древнѣйшимъ монетамъ относятся велико-греческія, особенно же Сибарисскія, Кавлонскія и Пестумскія изъ Луканіи. Первые сдѣланы никакъ не позже, чѣмъ въ 72-го олимпіаду, когда Сибарисъ былъ разрушенъ кротонцами²⁵⁰, а формы буквъ въ названіи города свидѣтельствуютъ о болѣе древней эпохѣ²⁵¹. Быкъ на этихъ монетахъ и олень на монетахъ изъ Кавлоніи еще порядочно безформенны; на очень старыхъ монетахъ этого города и на монетахъ города Посидоніи, или Пестума, прекрасно отпечатаны на первыхъ Юпитеръ, на вторыхъ Нептунъ, но стиль ихъ обыкновенно называется этрусскимъ. Нептунъ держитъ въ рукахъ свой трезубецъ на подобіе копья, и, какъ Юпитеръ, изображенъ голымъ, за исключеніемъ скомканной одежды, которую онъ держитъ въ рукахъ, вмѣсто щита, на одномъ рѣзномъ камнѣ Юпитеръ обернулъ такимъ образомъ свою эгиду вокругъ лѣвой руки²⁵². Такъ иногда сражались древніе за недостаткомъ щита, и Плутархъ говоритъ это объ Алки-

вѣдѣ²⁵³, а Ливій о Тиберіи Гракхѣ²⁵⁴ Чеканка этихъ монетъ такова, что съ одной стороны рисунокъ вогнуть, а съ другой выпуклъ, межъ тѣмъ какъ на монетахъ императорскихъ вогнутость составляетъ недостатокъ, происшедшій по ошибкѣ; тѣмъ не менѣе на нихъ ясно видны слѣды двухъ различныхъ оттисковъ, что я могу доказать изображеніемъ Нептуна съ выпуклой стороны у него борода и вьющіеся волосы, съ вогнутой бороды нѣтъ и волосы прямые, въ первомъ случаѣ одежда виситъ спереди, на рукѣ, во второмъ позади; тамъ вокругъ монеты украшеніе имѣетъ видъ двухъ широко сплетенныхъ веревокъ, здѣсь же оно состоитъ изъ вѣнка изъ колосьевъ; скипетръ съ обѣихъ сторонъ сдѣланъ выпуклымъ.

Впрочемъ, трудно предположить, какъ это утверждаетъ безъ всякаго доказательства одинъ писатель²⁵⁵, чтобы вскорѣ послѣ пятидесятой олимпіады греческая гамма писалась не какъ Г, а какъ С, это противорѣчитъ всѣмъ нашимъ понятіямъ о монетахъ древняго стиля, потому что есть очень старинныя греческія монеты, на которыхъ, не смотря на прекрасную работу, буква эта сохраняетъ старинную форму; между прочими назову монету сицилійскаго города Гелы съ колесницей и передней частью Минотавра, которая носитъ надпись СЕЛАЕ.

Сицилійскія монеты перваго стиля представляютъ неоспоримое доказательство того, что понятія о красотѣ, или, лучше сказать, воспроизведеніе прекраснаго, не было врождено греческимъ художникамъ вмѣстѣ съ понятіями объ искусствѣ, ибо монеты позднѣйшей эпохи гораздо выше въ этомъ отношеніи, чѣмъ монеты перваго стиля. Я сужу по рѣдчайшимъ и весьма древнимъ монетамъ Леонтіума, Мессены, Сегесты и Сиракузъ, находящимся теперь въ музеѣ Штосса. Головы на этихъ медаляхъ напоминаютъ голову Паллады на монетахъ аѳинскихъ. Ни одна часть не блещетъ красотою формы, отчего и въ цѣломъ нѣтъ прекраснаго. Очертаніе глазъ плоско и длинно, ротъ приподнять къ верху, подбородокъ заостренъ и не имѣетъ изящной округленности, наконецъ по этимъ женскимъ головамъ нельзя даже судить о полѣ фигуры ими изображаемой. Между тѣмъ оборотная сторона можетъ быть названа изящной; это происходитъ оттого, что на ней помѣщалась цѣлая фигура, а гораздо легче воспроизвести цѣлую фигуру въ маломъ видѣ, чѣмъ одну голову въ сравнительно большомъ. Изображенія этихъ головокъ имѣютъ общій характеръ съ стилями египетскимъ и этрусскимъ и снова доказываютъ все, что

я старался установить въ предыдущихъ главахъ о сходствѣ искусства этихъ трехъ народовъ въ первую эпоху его развитія.

Одинаковой древности съ этими монетами кажется только одинъ рѣзной камень музея Штосса²⁵⁶. Судя по надписи, онъ греческой работы и представляетъ умирающаго спартамца Оеріада, рядомъ съ другимъ раненымъ воиномъ, извлекающаго у себя стрѣлу изъ груди и пишущаго на щитѣ слово «побѣдѣ»²⁵⁷. Аргосцы и спартамцы спорили за городъ Өирею, чтобы рѣшить споръ, они отдѣлили изъ своей среды по триста человѣкъ, которые должны были сражаться, чтобы предотвратить большее кровопролитіе. Эти шестьсотъ человѣкъ всѣ остались на мѣстѣ кромѣ двухъ аргосцевъ и одного спартамца Оеріада, который, не смотря на смертельную рану, собралъ послѣднія силы и начертилъ свою кровью извѣстіе о побѣдѣ спартамцевъ. Это случилось около времени Креза. Писатели, между которыми первый Геродотъ²⁵⁸, несогласны въ своемъ повѣствованіи объ этомъ замѣчательномъ событіи, но здѣсь не мѣсто разслѣдовать, кто изъ нихъ правъ. Работа на камень исполнена старательно, и фигуры не лишены выразительности; но очертанія ихъ плоски и напряженны, а положеніе неестественно и неграціозно. Если принять въ соображеніе, что ни одинъ изъ героевъ древности не окончилъ своей жизни такимъ именно образомъ, и что смерть Оеріада восхвалялась даже врагами Спарты (памятникъ ему былъ поставленъ въ Аргосѣ), то изображеніе это надо отнести только къ этому событію. Если же предположить, что герой сдѣлался предметомъ работы художника вскорѣ послѣ своей смерти, доказательствомъ чего можетъ служить самая надпись, написанная на оборотѣ, то этотъ камень носить на себѣ слѣды стиля Анакреона, эпохи отъ пяти — до шестидесятой олимпіады. Значить, по выполненію онъ вѣрно былъ похожъ на смарагдъ Поликрата Самосскаго вырѣзанный Өеодоромъ, отцомъ Телекла.

Изъ произведеній скульптурныхъ древняго стиля приведу лишь тѣ, которыя я видѣлъ и изучилъ самъ, поэтому я не могу говорить объ одномъ изъ стариннѣйшихъ барельефовъ, находящемся теперь въ Англіи. Онъ изображаетъ молодого борца, стоящаго передъ сидящимъ Юпитеромъ. — Любители древности предполагаютъ, что къ древнему же стилю относятся три Вакханки съ Фавномъ²⁵⁹, стоящія въ Капитоліи и имѣющія внизу надпись ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣΕΠΟΙΕΙ. Каллимахъ былъ, кажется, тотъ самый художникъ, который никогда не былъ доволенъ тѣмъ, что дѣлалъ²⁶⁰. Между прочимъ его работѣ при-

надлежит танецъ спартанокъ ²⁶¹, принимаемый за вышеприведенныхъ вакханокъ. Надпись, помѣщенная внизу, мнѣ кажется сомнительной; положимъ, она сдѣлана не въ наше время, но весьма возможно, что она была поддѣлана уже въ древности. Такимъ точно образомъ имя Лизиппа было подписано подъ античнымъ флорентинскимъ Геркулесомъ, хотя ни статуя, ни подпись не могли принадлежать этому художнику, какъ я докажу ниже. Судя по нашимъ понятіямъ о времени процвѣтанія искусства въ Греціи, такая работа, какъ вышеупомянутый барельефъ, должна принадлежать къ гораздо древнѣйшему стилю, Каллимахъ не могъ жить до Фидія, и жестоко ошибаются тѣ ²⁶², которые относятъ его къ 60-той олимпіадѣ. Если бы это и было такъ, то какимъ образомъ въ его имя могла войти буква Х, изобрѣтенная гораздо позже Симонидомъ. Имя Каллимаха писалось бы КАΛΛΙΜΑΚ-ΝΟΣ. или же ΚΑΛΙΜΑΚΟΣ ²⁶³, какъ оно и существуетъ въ старинной надписи Амиклейской ²⁶⁴. Павзаній ставитъ его ниже великихъ греческихъ художниковъ, значить, онъ жилъ въ такое время, когда могъ съ ними соперничать. Далѣе, этимъ именемъ звался первый скульпторъ, работавшій съ помощью бурава ²⁶⁵ но надо думать, что создатель Лаокоона, котораго мы отнесемъ къ прекраснѣйшему стилю, тоже употреблялъ это орудіе при отдѣлкѣ волосъ и складокъ одежды. Предполагаютъ также, что скульпторъ Каллимахъ изобрѣлъ коринескую капитель ²⁶⁶, а въ 96-ю олимпіаду ²⁶⁷ Скопасъ построилъ храмъ съ коринескими колоннами; отсюда слѣдуетъ, что Каллимахъ жилъ во времена величайшихъ греческихъ художниковъ и раньше создателя Ніобеи, вѣроятно Скопаса, который процвѣталъ до творца Лаокоона, какъ мы это увидимъ въ слѣдующей главѣ. Сюда я прибавлю, что барельефъ былъ найденъ въ Гортѣ, гдѣ жили прежде этруски, что дѣлаетъ вѣроятнымъ принадлежность этого произведенія къ этрусскому искусству, котораго свойства на немъ отразились. Считаая его греческимъ, дѣлаютъ ту же ошибку, которая навѣрно произошла бы, еслибы не существовало греческой надписи на трехъ уже упомянутыхъ сосудахъ музея Мاستрилли и на чашѣ королевскаго музея въ Портичи; ихъ весьма легко принять за произведенія работы этруской ²⁶⁸

О древнемъ стилѣ можно было бы дать болѣе точныя свѣдѣнія, еслибы до насъ дошло больше мраморныхъ статуй и барельефовъ. По этимъ произведеніямъ можно было бы судить о правилахъ, которыми руководились первые художники, по отношенію къ распредѣ-

ленію фигуръ и къ выраженію какъ тѣлесныхъ, такъ и душевныхъ движеній. Если бы мы могли дѣлать наши заключенія по монетамъ и мелкимъ работамъ, предполагая крупныя фигуры сообразными малымъ, то мы сказали бы, что художники этого стиля любили придавать своимъ фигурамъ рѣзкія движенія и чрезмѣрныя положенія. Герои, послужившіе имъ моделью, слѣдовали однимъ внушеніямъ природы и не умѣли сдерживать душевныхъ порывовъ; и это подтверждается сравненіемъ греческихъ произведеній съ этрускими, на которыя онѣ походятъ.

Всѣ признаки древняго стиля сводятся къ слѣдующимъ положеніямъ очертанія энергичны, но жестки, горды, но не граціозны; сила выраженія вредила общей красотѣ. Но надо помнить, что это самый длинный стиль греческаго искусства, что въ немъ обязательно существовали традиціи и что его позднѣйшія произведенія весьма отличны отъ первыхъ.

Можно было бы предположить, что стиль этотъ продолжался до временъ процвѣтанія греческаго искусства, еслибы этому не противорѣчили слова Атенея о Стезихорѣ²⁶⁹. Онъ говоритъ, что этотъ поэтъ былъ первый, изобразившій въ стихахъ Геркулеса съ палицей и лукомъ. Между тѣмъ на многихъ рѣзныхъ камняхъ, носящихъ всѣ признаки этого стиля, Геркулесъ изображенъ съ такимъ вооруженіемъ. Стезихоръ же былъ современникомъ Симонида и жилъ въ 72-го олимпіаду²⁷⁰, т. е. во времена похода Ксеркса на грековъ, а Фидій, вознесшій искусство до высшей степени, работалъ въ 78-ю олимпіаду. Страбонъ говоритъ, что эти атрибуты придавались Геркулесу въ болѣе раннюю эпоху²⁷¹. Онъ приписываетъ изобрѣтеніе ихъ Пизандру, котораго многіе считаютъ современникомъ Евмолпа, другіе же относятъ къ 33-ей олимпіадѣ. По свѣдѣніямъ, даннымъ тѣмъ же историкомъ, старинныя изображенія Геркулеса не имѣли ни лука, ни палицы.

Всѣ свойства древняго стиля послужили приготовленіемъ къ стилю высокому и привели послѣдній къ его строгой правильности и къ выразительности; ибо первый стиль, не смотря на всю свою жесткость, отличался опредѣленными очертаніями и искусствомъ вѣрнаго воспроизведенія. Еслибы современное намъ искусство шло по этому пути, а художники слѣдовали примѣру Микель Анжело, дававшего лишь точные опредѣленные абрисы и энергическія очертанія, то оно скоро достигло бы совершенства. Подобно тому, какъ въ музыкѣ и языкознаніи важно дѣлать вѣрное и громкое удареніе на словахъ и звукахъ,

такъ и въ пластическихъ художествахъ правильность изображенія и красота формъ достигается не легкими поверхностными чертами, но рѣшительными, мужественными, хотя можетъ быть и жесткими очертаніями. Въ то время, какъ искусство крупными шагами приближалось къ совершенству, трагедія достигала той же высоты сильной дикціей и осмысленной выразительностью, благодаря которымъ Эсхиль могъ придать своимъ дѣйствующимъ лицамъ ихъ возвышенный характеръ и полное правдоподобіе.

Что касается до отдѣлки скульптурныхъ произведеній этого стиля, не сохранившихся въ Римѣ, то, судя по подобнымъ имъ этрускимъ работамъ и рѣзнымъ камнямъ, она отличается самой тонкой законченностью. Это можно видѣть и въ развитіи современнаго художества. Ближайшіе предшественники великихъ живописцевъ оканчивали свои произведенія съ величайшимъ терпѣніемъ и старательностью; не будучи въ состояніи дать великихъ картинъ, они прославились тщательной отдѣлкой мелчайшихъ частей. Даже такіе великіе живописцы, какъ Микель Анжело и Рафаэль, трудились такъ, что оправдали слова британскаго поэта²⁷² «наброски дѣлай горячо, но работай флегматически.»

Оканчивая описаніе древняго стиля, я приведу нѣсколько смѣлое сужденіе одного французскаго живописца, который увѣряетъ²⁷³, что античнымъ, древнимъ, называютъ все то, что было сдѣлано отъ Александра Вел. до императора Фоки. Въ этомъ сужденіи все невѣрно отъ начала и до конца. Изъ всего, что я сказалъ и что еще сказать намѣренъ, можно заключить, что есть произведенія эпохи до Александра и что вѣкъ искусства окончился до Константина. Точно также много еще надо поучиться тѣмъ, которые думаютъ вмѣстѣ съ старикомъ Монтфокономъ²⁷⁴, что не осталось другихъ работъ греческихъ скульпторовъ, кромѣ тѣхъ, которыя относятся ко времени обогащенія Рима на счетъ разграбленной Греціи.

II. Высокій стиль.

Когда Греція освѣтилась яркимъ пламенемъ свободы, то и искусство въ ней стало свободнѣе и возвышеннѣе. Древній стиль былъ построенъ на системѣ, состоящей изъ правилъ, заимствованныхъ отъ природы; но художники перешли постепенно къ работѣ только по правиламъ, а не съ натуры, и искусство создало свою особенную природу, которой и подражало. Тогда появились реформаторы въ искусствѣ,

возставшіе противъ этихъ условныхъ мѣрокъ и стремившіеся къ вѣчной правдѣ, существующей въ природѣ. Последняя научила ихъ замѣнить жесткость гибкостью, придать слишкомъ рѣзкимъ и угловатымъ чертамъ мягкіе, волнистые изгибы, умѣрить и смягчить напряженныя положенія и движенія и отъ силы и голаго знанія перейти къ красотѣ и величію. Таковы были Фидій, Поликлеть, Скопась, Алкамень, Миронъ и другіе художники, извѣстные, какъ преобразователи искусства. Ихъ стиль можетъ быть названъ великимъ, ибо они стремились соединить прекрасное съ великимъ. Здѣсь надо умѣть отличать жесткость отъ рѣзкой опредѣленности и не приписывать, напр., сухости и жесткости перваго стиля опредѣленные острые очертанія бровей, придаваемые фигурамъ стиля высокаго. Эта точность рисунка основана на правилахъ красоты, какъ было уже замѣчено выше.

Но весьма вѣроятно, и подтверждается старинными писателями, что очертанія высокаго стиля сохранили нѣкоторые признаки старой системы, прямая линія которой дала угловатость, опредѣляемую словами «четвероугольный» или «угольный»²⁷⁵ Ибо весьма вѣроятно, что художники эти, будучи законодателями пропорцій и устанавливая размѣры и соотношенія частей тѣла, жертвовали красотою въ пользу правильности рисунка. Фигуры, ими создаваемыя, отличались величіемъ, которое тѣмъ не менѣе являло нѣкоторую жесткость формъ, особенно если сравнивать ихъ съ волнистыми и мягкими формами послѣдующихъ художниковъ. Повидимому, въ этой жесткости рисунка упрекали и Каллона, и Гегія, и Канаха, и Каламиса²⁷⁶, и даже Мирона²⁷⁷ Между тѣмъ среди этихъ скульпторовъ Канахъ былъ моложе Фидія, былъ ученикомъ Поликлета²⁷⁸ и работалъ въ 95-ю олимпиаду

Что касается до упрековъ въ жесткости рисунка, дѣлаемыхъ скульпторамъ того времени, то здѣсь не трудно доказать, что сужденія тогдашнихъ писателей мало отличались отъ нынѣшнихъ. Смѣлость пошиба, правильность рисунка и выраженіе достоинства, которыми отличаются фигуры Рафаэля, показались нѣкоторымъ писателямъ жесткими и напыщенными, при сравненіи съ мягкими округленными формами и нѣжными контурами Корреджіо. Таково мнѣніе Мальвазіи, писателя болѣе безвкуснаго, чѣмъ пристрастнаго, оставившаго послѣ себя біографіи болонскихъ живописцевъ. Даже утонченные умы находятъ жесткими и небрежными простоту Гомера и благородную легкость

Лукреція и Катула, сравнивая ихъ съ блестящей стройностью Виргилія и нѣжной граціей Овидія. Но, если вѣрить сужденію Лукіана, окажется, что статуя Амазонки Созандры, работы Каламиса, была одною изъ 4-хъ прекраснѣйшихъ женскихъ фигуръ по отношенію къ красотѣ. Чтобы дать намъ понятіе объ этой прекрасной статуѣ, онъ не довольствуется описаніемъ ея одежды²⁷⁹, но превозноситъ также ея скромный видъ и скрытую пріятную улыбку. Какъ бы то ни было, но стиль художниковъ и писателей никогда не бываетъ одинаковъ въ одну и ту же эпоху искусства. Еслибы, напр., изъ всѣхъ писателей до насъ дошелъ лишь одинъ Фукидидъ, то по неясной краткости его рѣчей мы неправильно судили бы и о сочиненіяхъ Платона и Лизія и Ксенофонта, межъ тѣмъ какъ ихъ слова текутъ плавно, какъ ручей.

Изъ главнѣйшихъ памятниковъ этого стиля, по моему, въ Римѣ осталось только два. это — часто уже упоминаемая Паллада виллы Альбани и Ніобея съ дочерьми виллы Медичи. Паллада есть достойное произведеніе великихъ художниковъ того времени, и сужденіе наше объ этой статуѣ должно быть довольно безошибочно, такъ какъ ея голова сохранилась въ своей первоначальной красотѣ. ее не постигло ни малѣйшее измѣненіе, она также чиста и прекрасна, какъ будто сейчасъ только вышла изъ рукъ художника. Но несмотря на всю высокую ея красоту, въ ней невольно чувствуется нѣчто жесткое, что трудно передать словами, но что составляло отличительный признакъ той эпохи. Хотѣлось бы въ лицѣ ея найти болѣе граціи, придаваемой болѣе мягкими и закругленными чертами: вѣроятно, такую грацію умѣлъ придавать позднѣе своимъ статуямъ Пракситель, о чемъ мы скажемъ въ слѣдующемъ отдѣлѣ. Ніобея и ея дочери должны быть разсматриваемы, какъ несомнѣнный памятникъ высокаго стиля. Но фигуры этой знаменитой группы не носятъ на себѣ того отпечатка жесткости, которымъ отличается Паллада. Главные признаки, обнаруживающіе въ ней высокій стиль, суть, во первыхъ, какъ бы врожденная красота, во вторыхъ — та благородная простота, которая проглядываетъ въ поворотахъ головы, въ общихъ очертаніяхъ, въ складкахъ одежды и въ общемъ исполненіи. Красота эта есть какъ бы идея, порожденная великимъ умомъ, безъ содѣйствія чувствъ, а только благодаря счастливому воображенію, имѣющему силу подняться до божественной красоты: формы ея такъ просты и благородны, что кажется будто она созидалась безъ всякихъ усилій, появи-

лась какъ мысль и исполнилась однимъ дуновеніемъ. Такимъ же точно образомъ рука великаго Рафаэля однимъ движеніемъ своимъ создавала прекраснѣйшее очертаніе головы Пресв. Дѣвы, въ которомъ все было безошибочно и законченно.

III. Прекрасный стиль.

Съ потерей большей части произведеній великихъ преобразователей греческаго искусства, точное изученіе высокаго стиля стало вещью почти невозможной, а потому трудно и опредѣлить его главнѣйшіе признаки. Зато съ большей увѣренностью можно говорить о стилѣ послѣдующемъ, который мы назовемъ прекраснымъ и въ которомъ отразилось подражаніе стилю высокому. Лучшія произведенія древности были созданы въ періодъ процвѣтанія этого стиля, другія возникли вслѣдъ за первыми и были ихъ подражаніями. Прекрасный стиль искусства начался съ Праксителемъ, а высшаго своего блеска достигъ при Лизиппѣ и Апеллесѣ, доказательства чему будутъ представлены ниже. Значить, прекрасный стиль относится къ эпохѣ Александра и его первыхъ предшественниковъ.

Отличительный признакъ этого стиля есть грація, и въ этомъ отношеніи Пракситель, Лизиппъ и Апеллесъ стоятъ также къ Поликлету и Фидію, какъ въ наше время Гвидо Рени къ Рафаэлю. Оно станетъ еще яснѣе, когда мы рассмотримъ очертанія этого стиля и убѣдимся наглядно въ его граціи.

Что касается рисунка вообще, то въ немъ старались избѣжать угловатостей, встрѣчаемыхъ въ статуяхъ предшествующихъ художниковъ, какъ напр. Поликлета, главную заслугу въ этомъ отношеніи имѣетъ Лизиппъ²⁸⁰, подражавшій природѣ болѣе другихъ своихъ предшественниковъ. Онъ избѣгалъ угловъ и замѣнялъ ихъ по возможности мягкими волнистыми линіями. Вотъ это вѣроятно Плиній называетъ четырехугольными статуями, ибо четырехугольный способъ очертанія и въ наше время называется квадратурой²⁸¹. Но главная идея красоты высокаго стиля не измѣнилась и въ прекрасномъ, ибо она была заимствована изъ природы. Потому Лукіанъ, описывая идеальную красавицу, беретъ описаніе цѣлаго и главныхъ частей у художниковъ высокаго стиля, а грацію и миловидность у ихъ послѣдователей. Онъ хотѣлъ, чтобы формами лица его прекрасная напоминала Лемносскую Венеру Фидія; волосами же, лбомъ и бровями она должна была быть похожа на Венеру Праксителя, у которой

она должна была заимствовать нѣжащій, притягательный взглядъ и возбуждающую миловидность. Руки ея пусть будутъ схожи съ руками Венеры Алкамена, ученика Фидія. Когда же, въ описаніяхъ античной красоты, упоминаются прекрасныя руки Паллады, то надо подразумѣвать здѣсь Палладу Фидія, какъ самую знаменитую²⁸²; вообще же прекраснѣйшія руки принадлежатъ работѣ Поликлета²⁸³.

Вообще, при сравненіи фигуръ высокаго стиля съ произведеніями стиля прекраснаго, мы должны установить тоже отношеніе, которое существуетъ напр. между героями Гомера и изящными аѳинянами въ блестящую пору ихъ республики. Первые напоминаютъ намъ краснорѣчіе Демосфена, увлекательное своей силой, не оставляющей времени для оцѣнки красотъ дикціи и выразительности; вторыя могутъ быть сравнены съ краснорѣчіемъ Цицерона, спокойно преслѣдующимъ свои цѣли и ясно выставляющимъ и прелесть изложенія и силу сужденія автора.

Здѣсь я посвящу нѣсколько строкъ болѣе подробному описанію граціи, какъ главнаго признака прекраснаго стиля. Грація образуется и сосредоточивается въ позахъ и расположеніи, а проявляется въ дѣйствіи и движеніяхъ тѣла, а также въ расположеніи одеждъ и украшеній. Художники, появившіеся послѣ Фидія и Поликлета, стремились къ ней сильнѣе, чѣмъ ихъ предшественники, и потому и достигли ея скорѣе первыхъ. Причина этого лежитъ въ возвышенныхъ понятіяхъ объ искусствѣ и въ правильности рисунка, которыми отличались произведенія этихъ художниковъ высокаго стиля. Они понимали красоту въ полномъ соотношеніи частей и величіи выраженія и стремились только къ истинно-прекрасному, не заботясь о миловидномъ. Но такъ какъ высшая идея красоты одна, а истинно прекрасное постоянно и неизмѣнно, то и произведенія этихъ художниковъ, стремившихся къ этому единому типу, невольно сводились къ общимъ формамъ и были сходны между собою. Вотъ почему такъ сходны между собою головы Ніобеи и ея дочерей, отличающіяся только возрастомъ и степенью красоты. Если же задачей высокаго стиля было изображеніе боговъ и героевъ, изъятыхъ отъ общечеловѣческихъ страстей и чувствованій, съ душой спокойной и уравновѣшенной, то имъ и не нужно было прибѣгать къ болѣе сложному выраженію миловидности, къ которому они и не стремились. Впрочемъ, чтобы передать это краснорѣчивое спокойствіе души, нуженъ былъ

умъ возвышенный, ибо, по словамъ Платона²⁸⁴, есть много способовъ для передачи порывистыхъ и сильныхъ движеній, но не легко подражать мудрому и ясному спокойствію и передать его понятно и осязательно.

Искусство началось такими строгими понятіями, какъ всякое государство начинается строгими законами. Послѣдователи этихъ великихъ законодателей искусства не уклонились отъ нихъ, какъ Солонъ отъ законовъ Дракона, но на основаніи точныхъ правилъ, завѣщанныхъ ихъ учителями, они стали обрабатывать уже готовыя формы, придавать имъ бѣльшую естественность и разнообразіе. Вотъ въ какомъ смыслѣ надо понимать грацію, преслѣдуемую художниками прекраснаго стиля.

Но грація, которая, подобно Музамъ²⁸⁵, была почитаема у древнихъ подъ двумя именами²⁸⁶, имѣла повидимому двоякое значеніе, какъ и Венера, ея главная спутница. Одна грація подобна небесной Венерѣ. отличаясь высокимъ происхожденіемъ, порожденная гармоніей, она постоянна и неизмѣнна, какъ и вѣчные законы ея матери. Вторая, какъ земная Венера, рожденная Діоней, ближе ко всему матерьяльному, она зависитъ отъ времени и служитъ лишь спутницей первой граціи и доступна тѣмъ, которые неспособны оцѣнить граціи небесной; она спускается съ вышины и сообщается кротко, но не унижительно, всѣмъ, кто ея домогается; она не стремится нравиться, но хочетъ только, чтобы ее узнали. Первая же грація, спутница боговъ²⁸⁷, удовлетворяется повидимому сама собою и не дѣлаетъ ничего, чтобы стать извѣстной: ее надо искать, ибо она слишкомъ возвышенна, чтобы стать чувственной, а «возвышенное, по словамъ Платона²⁸⁸, не имѣетъ образа». Она сообщается только мудрому, толпѣ же представляется надменной и отталкивающей. Всегда ровная и спокойная, она подавляетъ движенія своей души и пребываетъ въ высшемъ покоѣ, свойственномъ той божественной природѣ, которую стремились уловить древніе художники²⁸⁹. Греки сравнивали ее съ дорической гармоніей, а первую съ іонической.

Безсмертный пѣвецъ подвиговъ Ахилла былъ уже, повидимому, знакомъ съ граціей, воспроизводимой искусствомъ, онъ изобразилъ ее подъ видомъ Аглаи, или Таліи²⁹⁰, юной красавицы въ легкихъ одеждахъ, отданной въ замужество Вулкану. Отсюда Платонъ называетъ ее подругой этого бога²⁹¹, помогавшей ему при созданіи божественной Пандоры²⁹². Такова была грація, дарованная Палладой

Уллису²⁹³ и воспѣтая великимъ Пиндаромъ²⁹⁴, ей же поклонялись художники высокаго стиля. Она вдохновляла Фидіа, когда послѣдній создавалъ олимпійскаго Юпитера и помѣстилъ ее у подножія статуи на солнечной колесницѣ²⁹⁵. съ любовью водила она рукою мастера, и нѣсколькими чертами у бровей придала взгляду олимпійскаго вседержителя выраженіе милости и доброты. Водя рукою Поликлета, она создала голову аргосской Юноны²⁹⁶, которую она вѣнчаетъ вмѣстѣ съ своими сестрами и богинями Часовъ и Красоты. Таже грація проглядываетъ въ скрытой невинной улыбкѣ Созандры, произведеніи Каламиса; она свѣтится въ выраженіи наивной стыдливости лба и очей юной Амазонки и играетъ въ простыхъ, но изящныхъ складкахъ ея одежды. Вдохновляемый этой граціей создатель Ніобеи осмѣливается проникнуть въ область высшихъ отвлеченныхъ образовъ и постигаетъ тайну соединенія ужаса смерти съ верховной красотой; онъ былъ творцомъ чистой духовной красоты, возбуждающей глубокое удивленіе, не вызывая чувственной страсти, его образы созданы не для страсти, хотя она, повидимому, въ нихъ скрыта.

Къ этой первой граціи художники прекраснаго стиля присоединили вторую. Подобно тому, какъ Гомерова Юнона заняла поясъ у Венеры, чтобы понравиться Юпитеру, такъ и художники этого стиля старались соединить высшую красоту съ возбуждающей прелестью и сообщить ея величію большую доступность и миловидность. Сначала эта возбуждающая грація проявилась въ живописи, и затѣмъ уже сообщилась скульптурѣ. Впервые она открылась Парразію и тѣмъ обезсмертила этого художника, спустя нѣкоторое время, она проявляется на мраморныхъ и бронзовыхъ изваяніяхъ. Ибо между Парразіемъ, современникомъ Фидіа, и Праксителемъ, произведенія котораго отличались особенной граціей²⁹⁷, не встрѣчающейся въ работахъ его предшественниковъ, прошелъ промежутокъ времени въ пятьдесятъ лѣтъ.

Замѣчательно, что отецъ этой граціи и главный ея воспроизводитель Апеллесъ²⁹⁸, создавшій образъ ея одной, безъ спутницъ²⁹⁹, оба родились подъ дышащимъ нѣгой іоническимъ небомъ, въ странѣ, гдѣ сотни лѣтъ тому назадъ грація эта была воспѣта отцомъ всѣхъ поэтовъ Ефесъ былъ родиной и Парразія и Апеллеса. Одаренный той тонкостью чувства, которая является результатомъ мягкаго счастливаго климата, посвященный въ тайнства искусства своимъ отцомъ, прославившимся на этомъ поприщѣ, Парразій пришелъ

въ Аѳины и тамъ узамъ дружбы соединился съ мудрѣйшимъ изъ грековъ, великимъ учителемъ граціи, открывшимъ ее Платону и Ксенофону.

Нельзя сказать, чтобы разнообразіе и различіе выраженія вредило чѣмъ нибудь общей гармоніи произведеній прекраснаго стиля: душа отражалась въ нихъ не бурно, а какъ-бы сквозь легкую спокойную водяную поверхность. Въ изображеніи страданія выраженіе мучительной боли скрыто, какъ на Лаокоонѣ, а въ изображеніи радости послѣдняя слегка играетъ на лицѣ, какъ легкій вѣтерокъ въ листьяхъ, какъ на лицѣ одной Вакханки на монетахъ острова Наксоса. Искусство философствовало со страстями, какъ это сказано у Аристотеля о разумѣ.

Намъ неизвѣстно доподлинно, занимались ли художники высокаго стиля изображеніемъ еще не вполне развитыхся дѣтскихъ формъ, а также очень полныхъ мясистыхъ фигуръ, такъ какъ ихъ главной задачей было изображеніе формъ совершенныхъ; зато ихъ послѣдователи въ стилѣ прекрасномъ, заботясь о нѣжномъ и миловидномъ, работали часто надъ созданіемъ фигуръ юношескихъ и дѣтскихъ. Аристидъ³⁰⁰, нарисовавшій умирающую мать съ ребенкомъ у груди, вѣрно работалъ надъ изображеніемъ грудныхъ дѣтей. На старинныхъ рѣзныхъ камняхъ Амуръ изображался не въ видѣ ребенка, а въ видѣ мальчика, какъ мы это видимъ на прекрасной римской корнелинѣ³⁰¹, принадлежащей командору Веттори. Судя по надписи ФРΥΓΙΛΛΟΣ, это одинъ изъ стариннѣйшихъ камней съ именемъ художника. Амуръ изображенъ на немъ лежащимъ и нѣсколько приподнявшимся, какъ бы для игры; у него большія орлиныя крылья, признаки почти всѣхъ божескихъ фигуръ древности, а рядомъ двухстворчатая раковина. Художники послѣ Фригилла, каковы Солонъ и Трифонъ, придавали Амуру болѣе дѣтскій образъ и менѣе длинныя крылья; въ такомъ видѣ, на манеръ дѣтей Фіаминго, мы встрѣчаемъ Амура на большинствѣ рѣзныхъ камней. Таковы же фигуры дѣтей на Геркуланскихъ картинахъ и особенно на одномъ большомъ черномъ фонѣ съ прекрасными танцующими женскими фигурами. Изъ лучшихъ дѣтскихъ изображеній Амура въ Римѣ два находятся въ домѣ Массини, одинъ во дворцѣ Вероспи, одинъ спящій Купидонъ въ виллѣ Альбани, а также Капитолійскій ребенокъ, играющій съ лебедемъ³⁰²; они одни могли бы свидѣтельствовать о совершенствѣ работы этого рода у греческихъ художниковъ. Но кромѣ нихъ осталось много прекрас-

ныхъ дѣтскихъ головокъ. Но прекраснѣйшее изображеніе ребенка, сохранившееся намъ отъ древности, хотя и въ нѣсколько попорченномъ видѣ, есть безъ сомнѣнія дѣтская фигура годовалаго Сатира, въ натуральную величину, находящаяся въ виллѣ Альбани: это барельефъ, но настолько выпуклый, что видна почти вся фигура. Ребенокъ на немъ украшенъ плющемъ и изображенъ пьющимъ, вѣроятно изъ горсти, которая отсутствуетъ, съ такой жадностью, что глаза почти закатились и зрачекъ едва виденъ. Произведеніе это найдено у подножья Палатинскаго холма, на сторонѣ Цирка Максима, вмѣстѣ съ другимъ барельефомъ, изображающимъ Икара, которому Дедалъ прикрѣпляетъ крылья. Довольно этихъ двухъ фигуръ, чтобы опровергнуть предразсудокъ, принятый за истинну и утверждающій, что современные художники опередили древнихъ въ дѣлѣ изображенія дѣтей.

Прекрасный стиль процвѣталъ еще довольно долгое время послѣ Александра, въ лицѣ многихъ извѣстныхъ художниковъ, что можно заключить отчасти по мраморнымъ статуямъ, отчасти по монетамъ, описаннымъ во 2-й части этой книги.

IV О стилѣ подражателей и объ упадкѣ искусства.

Художники древности довели соотношенія и формы прекраснаго до такого высокаго совершенства, а очертанія фигуръ до такой определенности, что всякій отступившій отъ нихъ впадалъ въ ошибку, и понятія о красотѣ не могли болѣе развиваться. Но такъ какъ искусство, какъ и все живое, не можетъ остановиться на одной точкѣ, то по неволѣ ему пришлось идти назадъ. И боги и герои изображались во всевозможныхъ видахъ и положеніяхъ, трудно было придумать что нибудь новое въ этомъ отношеніи, а можно было только подражать имъ. Но духъ подражанія не удовлетворитъ генія. Когда убѣдились, что невозможно превзойти Апеллеса или Праксителя, то стали имъ подражать, но подражатели во всѣ времена стояли ниже своихъ образцовъ, и съ ними искусство не росло, а падало. Здѣсь очевидно случилось тоже, что такъ часто бываетъ въ наукѣ и между художниками появились эклектики, или собиратели, которые, за неимѣніемъ собственной творческой силы, компилировали отовсюду отдѣльныя прекрасныя части въ одно цѣлое. Но какъ въ наукѣ эклектики умѣютъ только копировать философовъ различныхъ школъ, а не вносятъ въ науку ничего своего, такъ и въ искусствѣ, ни одинъ изъ

нихъ, слѣдовавшій той же дорогой, не оставилъ по себѣ ничего оригинальнаго и дѣйствительно прекраснаго; въ наукѣ компиляціи заняли мѣсто самихъ писателей, въ искусствѣ подражанія лучшимъ произведеніямъ замѣнили оригиналы и отодвинули ихъ на задній планъ. Подражательность не требуетъ глубокихъ познаній, и что недоставало въ знаніи замѣнялось стараніемъ отдѣлки деталей, перешедшимъ въ мелочность; въ цвѣтущій же періодъ искусства эти мелочи упускались изъ виду и въ великомъ стилѣ считались даже предосудительными. Въ этомъ отношеніи правъ Квинтиліанъ, говоря, что многіе художники исполнили бы лучше Фидія украшенія на его Юпитерѣ³⁰³. Благодаря старанію избѣжать жесткости и изобразить все нѣжно и мягко, части, изображавшіяся у прежнихъ художниковъ сильными опредѣленными чертами, стали круглѣе, но тупѣе, милovidнѣе, но незначительнѣе. Не разъ уже шли по этому пути и другія искусства, какъ музыка³⁰⁴ и поэзія, и всегда приходили къ упадку. Часто теряютъ хорошее, ища лучшаго.

Въ эпоху императоровъ и даже нѣсколько раньше, художники стали особенно старательно отдѣлывать мраморъ въ изображеніи волнистыхъ прядей волосъ, на портретныхъ головкахъ они передавали съ замѣчательнѣйшей точностью каждый волосокъ бровей, что прежде дѣлалось лишь на бронзѣ, но никакъ не на мраморѣ. На одной изъ прекраснѣйшихъ юношескихъ головокъ изъ бронзы, сохранившейся въ королевскомъ музеѣ Портичи, брови сдѣланы мягкимъ рѣзцомъ на сильно обозначенной глазной кости. Это бюстъ, изображающій повидимому героя, работы аѳинскаго художника Аполлонія, сына Архія³⁰⁵. Безъ всякаго сомнѣнія, бюстъ этотъ, также, какъ и другой женскій, относится къ лучшей эпохѣ въ искусствѣ. Но и въ древнѣйшія времена, до Фидія, бронзовые вещи и монеты носили на себѣ слѣды болѣе тонкой обработки, о чемъ свидѣтельствуетъ указаніе блеска глазъ на монетахъ. На мужскихъ идеальныхъ головкахъ это началось ранѣе, чѣмъ на женскихъ, хотя на обоихъ бюстахъ, повидимому работы одного и того же художника, брови сдѣланы острой дугой, совершенно въ античномъ духѣ.

При сравненіи работъ позднѣйшихъ съ произведеніями высокаго и прекраснаго стилей, невольно бросалось въ глаза, что искусство шло дорогой упадка, надо думать, что нѣкоторые художники старались поднять его на прежній уровень. Но такъ какъ все въ этомъ мірѣ вращается и часто приходитъ къ тому, откуда началось,

то могло случиться, что художники этого времени стали подражать стилю старинному, напоминающему своими угловатыми очертаниями работы египетскія. Я дѣлаю это предположеніе на основаніи довольно неясныхъ показаній Петронія³⁰⁶ объ искусствѣ его времени. Говоря о причинахъ упадка краснорѣчія, писатель этотъ оплакиваетъ въ тоже время судьбы искусства, испорченного вліяніемъ египетскаго стиля, который, по его буквальному выраженію, тѣсно собираетъ, или стягиваетъ. Въ этомъ я вижу указаніе на одинъ изъ признаковъ египетскаго стиля, и если мое объясненіе справедливо, то, значитъ, художники времени Петронія и до него въ начертаніяхъ и исполненіи своей работы придерживались сухого, сжатого, мелочнаго способа, присущаго египетскому стилю. А отсюда уже слѣдуетъ, что, въ силу естественнаго хода вещей, противоположеніе этому способу повело за собой преувеличенные размѣры. Въ примѣръ этого можно привести Фарнезійскаго Геркулеса, мускулы котораго вздуты гораздо больше, чѣмъ этого требуетъ естественность.

Признаки этого новаго стиля отражаются на многихъ барельефахъ, которые, по жесткости и напряженности фигуръ, можно было бы принять за работы этрускія или старо-греческія, не будь на нихъ другихъ указаній. Укажу напр. на барельефъ виллы Альбани, изображающій процессію изъ четырехъ одѣтыхъ богинь, изъ которыхъ послѣдняя держитъ скипетръ, средняя, повидимому Діана, несетъ на плечахъ лукъ и колчанъ, а въ рукахъ держитъ факелъ, передъ ней стоитъ Муза, играющая на гусляхъ и держащая чашу, въ которой Викторія дѣлаетъ возліянія на жертвенникъ. По первому взгляду можно сказать, что это работа этруская, но архитектура храма ей совсѣмъ не соотвѣтствуетъ. Повидимому же, произведеніе это работы греческаго художника, подражавшаго этрускому стилю. Въ той же виллѣ есть еще четыре подобные барельефа съ тѣмъ же сюжетомъ. Сжатость сказывалась и въ одеждахъ того времени. Между тѣмъ, какъ въ прежнія времена римскіе ораторы появлялись передъ народомъ въ пышныхъ одеждахъ съ широкими складками, при Веспасіанѣ они одѣвались въ узкія, плотно прилегающія платья³⁰⁷ при Плиніи стали изображать мужскія статуи въ узкихъ одеждахъ (*раепида*)³⁰⁸

Жалоба Петронія на египетское вліяніе въ искусствѣ можетъ быть распространена далѣе, ибо въ Римѣ въ это время были очень живучи египетскіе предразсудки, а Ювеналь говоритъ, что живописцы могли существовать одними изображеніями Изиды. Не мудрено, если и на

другихъ фигурахъ отразилось вліяніе этого стиля. До сихъ поръ сохранились фигуры Изиды, одѣтой на этрускій ладъ, но сдѣланной во времена императоровъ, какъ напр. Изида дворца Барберини. Мнѣніе это не покажется страннымъ всѣмъ, которые знаютъ, какой вредъ нанесъ современному искусству одинъ только Бернини, что же должны были сдѣлать многіе художники, работавшіе надъ египетскими фигурами?

Особенно осторожно должно быть сужденіе о времени происхожденія всякой художественной работы; часто фигура, кажущаяся этруской или старо-греческой, оказывается лишь копіей или подражаніемъ стариннаго произведенія, послужившаго оригиналомъ для многихъ художниковъ различныхъ эпохъ³⁰⁹. Часто божескимъ фигурамъ придавался старинный стиль для возбужденія большого почитанія. Ибо если, по словамъ одного писателя³¹⁰, твердость въ образованіи и созвучіи словъ придаетъ рѣчи большую величавость, то твердость и строгость древняго стиля должна оказывать тоже дѣйствіе на искусство. И это относится не только къ общимъ очертаніямъ фигуры, но также и къ одеждамъ, прическѣ и бородѣ. Такого рода Юпитеръ возбуждаетъ большее почтеніе уже одной своей первоначальностью, хотя бы на немъ и стояла надпись³¹¹ IOVI EXSVPERANTISSIMO, судя по которой никто не сочтетъ фигуру очень старинной. Тоже можно сказать о головѣ Паллады, работы Аспазія³¹², которая кажется гораздо стариннѣе, чѣмъ на самомъ дѣлѣ, судя по формамъ буквъ и имени художника. Оттого Гори и говоритъ³¹³, что греческій художникъ вѣроятно имѣлъ передъ глазами этрускую статую. Богиня Надежда изображается часто въ старинномъ стилѣ, какъ напр. на монетахъ императора Филиппа Старшаго³¹⁴, также какъ и мраморная Надежда дворца Людовичи³¹⁵, на нихъ же похоже изображеніе ея на трехъ рѣзныхъ камняхъ музея Штосса.

Все здѣсь нами сказанное относится также и къ такъ называемымъ головамъ Платона, которыя суть ничто иное, какъ головы Гермовъ съ туловищемъ, похожимъ на прежніе камни, на коихъ прежде покоились эти головы. По обѣимъ ихъ сторонамъ висятъ пряди волосъ, на этрускій ладъ. Лучшая изъ такихъ мраморныхъ головъ перевезена пять лѣтъ тому назадъ изъ Рима въ Сицилію. Съ ней вполне схожа голова одной одѣтой мужской статуи, найденной весною 1761 года вмѣстѣ съ четырьмя уже упомянутыми кариатидами у Монте Порціо, гдѣ прежде стояла вила дома Порція. На статуѣ надѣта

легкая туника, определяемая мелкими складками, доходящими до самых ног; сверху накинуть шерстяной плащъ, закинутый на лѣвое плечо, такъ что вытянутая лѣвая рука имъ совершенно закрыта. На краѣ плаща, на плечѣ написано имя $\Sigma\text{Α}\text{Ρ}\text{Δ}\text{Α}\text{Ν}\text{Α}\text{Π}\text{Α}\text{Λ}\text{Λ}\text{Ο}\text{Σ}$ съ двумя ламдами (λ) вопреки обыкновенному письму Эта буква попадаетъ удвоенной и въ другихъ мѣстахъ напр. на одной рѣдкой монетѣ³¹⁶ города Магнезіи стоитъ надпись $\text{Π}\text{Ο}\text{Λ}\text{Λ}\text{Ι}\text{Σ}$ вмѣсто $\text{Π}\text{Ο}\text{Λ}\text{Ι}\text{Σ}$. Имя принадлежитъ никому другому, какъ извѣстному ассирійскому царю, а между тѣмъ статуя не можетъ быть его изображеніемъ по многимъ причинамъ довольно сказать только, что, по словамъ Геродота, царь этотъ всегда стригъ бороду, а статуя съ длинной бородой, она напоминаетъ собой лучшія времена искусства и повидимому сдѣлана не при императорахъ³¹⁷ Четыре каріатиды, вѣроятно, поддерживали прежде карнизы на головахъ ихъ сдѣлано выпуклое закругленіе, въ которомъ вѣроятно стояла капитель или корзина.

Павзаній указываетъ также на существенное отличіе стиля послѣдняго времени отъ стариннаго онъ говоритъ³¹⁸, что жрица Левкиппидъ, т. е. Фебы и Иларіи велѣла снять старинную голову со статуи одной изъ этихъ богинь и придѣлать ей новую, во вкусъ того времени. Стиль этотъ можно было бы назвать мелкимъ или плоскимъ то, что на старыхъ фигурахъ было сильно и возвышенно, здѣсь стало тупымъ и низкимъ. Но объ этомъ стилѣ нельзя судить по статуямъ, получившимъ свое названіе по головѣ.

Когда же наконецъ искусство стало еще больше клониться къ своему упадку, а число новыхъ статуй, по сравненію съ многочисленными старыми, мало увеличиваться, главнымъ занятіемъ художниковъ сдѣлалось производство бюстовъ, или такъ называемыхъ портретовъ. Этимъ отличается послѣдняя эпоха древняго искусства до его окончательнаго упадка. Поэтому нельзя удивляться, встрѣчая многіе не только посредственные, но даже прямо прекрасныя головки этого времени, каковы напр. головы Макрина, Септимія Севера и Каракаллы, на нихъ сосредоточилось все тогдашнее искусство, отличавшееся прилежаніемъ. Легко можетъ быть, что и самому Лизиппу не удалось бы сдѣлать такой головы, какъ на бюстѣ Каракаллы, но зато творецъ послѣдняго никогда не сумѣлъ бы сдѣлать ни одной фигуры, подобной Лизипповымъ, а это составляетъ большую разницу

Несмотря на правила, завѣщанныя древними, художники считали необходимымъ рѣзко и выпукло обрисовывать на тѣлѣ жилы. На

аркѣ Септимія такія выпуклыя жилы приданы даже идеальнымъ женскимъ рукамъ статуй побѣды, несущихъ трофеи какъ будто выраженіе силы, принимаемое Цицерономъ за общее свойство прекрасной руки, должно было простираться и на женскія руки и изображаться такимъ именно способомъ. А между тѣмъ какъ мягко очерчены жилы на обломкахъ даже колоссальныхъ фигуръ, составлявшихъ, кажется, статуи Аполлона и сохранившихся въ Капитоліи.

Большинство погребальныхъ урнъ и барельефовъ относится также къ этому времени. Нѣкоторые барельефы отличаются особыми выдающимися краями. Большинство урнъ дѣлалось, повидимому, заранѣе, для продажи, такъ какъ изображенія на нихъ не имѣютъ ничего общаго съ надписью или личностью покойника. Одна изъ такихъ урнъ находится въ виллѣ Альбани. Ея передняя сторона раздѣлена на три части справа Улиссъ, привязанный къ мачтѣ своего корабля, чтобы не поддаться Сиренамъ, изъ которыхъ одна играетъ на лирѣ, другая на флейтѣ, третья поетъ со сверткомъ въ рукахъ всѣ три изображены съ птичьими ногами, по обыкновенію; за особенность можно принять, что на всѣхъ трехъ накинута плащи. Съ лѣвой стороны помѣщены философы, бесѣдующіе между собою, въ серединѣ слѣдующая надпись, не имѣющая никакого отношенія къ рисункамъ и еще никогда не приводимая:

ΑΘΑΝΑΘΩΝ ΜΕΡΟΠΩΝ
ΟΥΔΕΙΣ. ΕΦΥ. ΤΟΥΔΕ. ΣΕΒΗΡΑ
ΘΗΣΕΥΣ. ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕΣ. ΕΙΣΙ. ΔΟΓΟΥ

и т. д.

V О хорошемъ вкусѣ, сохранившемся въ искусствѣ даже въ его упадокъ.

Не смотря на самый упадокъ искусства, древніе остались вѣрны той славѣ, которую они себѣ стяжали. Геній ихъ предковъ не покинулъ ихъ совершенно, и даже посредственныя работы послѣдняго времени сдѣланы по правиламъ великихъ художниковъ. Головки сохранили общій характеръ античной красоты; въ позахъ, движеніяхъ и одеждахъ обнаруживаются слѣды знанія чистой правды и простоты. Изысканное изящество, афектированная грація, преувеличенная гибкость — свойства, которыми такъ часто злоупотребляютъ современные художники, никогда не ослѣпляли древнихъ. Мы находимъ даже, судя по убранству волосъ, нѣсколько прекрасныхъ статуй третьяго вѣка,

которые можно разсматривать, какъ копіи съ болѣе старинныхъ произведеній. Таковы двѣ Венеры въ натуральную величину и съ собственными головами, сохраняемыя въ садахъ дворца Фарнезе. одна съ прекрасной головой Венеры, другая съ головой слѣпленной съ знатной женщины того времени, но обѣ въ одинаковой прическѣ. Въ Бельведерѣ есть Венера въ ту же величину, но гораздо худшей работы; прическа похожа на предъидущія и носилась, повидимому, всѣми женщинами того времени. Аполлонъ виллы Негрони, возраста и роста пятнадцатилѣтняго юноши, можетъ быть отнесенъ къ лучшимъ юношескимъ фигурамъ, находящимся въ Римѣ. Но голова этой статуи изображаетъ не Аполлона, а скорѣе какого нибудь принца императорскаго дома. Значить, были еще художники, умѣвшіе хорошо копировать прекрасные оригиналы древности.

Въ заключеніе этой главы я дамъ нѣсколько свѣдѣній объ одномъ необыкновенномъ базальтовомъ памятникѣ Капитолія. Онъ изображаетъ большую безголовую обезьяну, сидящую такимъ образомъ, что переднія ноги лежатъ на колѣняхъ заднихъ. На базисѣ фигуры, съ правой стороны написано по гречески «Фидій и Аммоній, сыновья Фидія, ее дѣлали³¹⁹.» На эту надпись обращено было мало вниманія; объ ней слегка сказано въ томъ каталогѣ, изъ котораго ее почерпнулъ Рейнезій, безъ указанія на самое произведеніе. Можно было бы ее принять за поддѣлку, еслибы она не носила очевидныхъ слѣдовъ древности. Это съ виду незначительное произведеніе заслуживаетъ между тѣмъ большаго вниманія, благодаря своей надписи.

Вотъ каковы мои предположенія на этомъ поводу. Въ Африкѣ была греческая колонія, называемая на ихъ языкѣ Пиокузы, по причинѣ множества обезьянъ, находившихся въ этой странѣ. Діодоръ³²⁰ говоритъ, что колонисты почитали этихъ животныхъ, какъ египтяне собакъ и кошекъ. Обезьяны бѣгали свободно по ихъ жилищамъ и брали тамъ, что хотѣли. Даже дѣтей своихъ греки называли по именамъ, придаваемымъ этимъ животнымъ, какъ богамъ. И я думаю, что капитолійская обезьяна изображаетъ именно такой предметъ поклоненія пиокузскихъ грековъ, ибо иначе нельзя согласовать имя двухъ славныхъ художниковъ Греціи съ такимъ уродствомъ въ искусствѣ. Повидимому, Фидій и Аммоній работали для грековъ варваровъ. Когда сицилійскій царь Агаоклъ велъ войну въ Африкѣ съ кареагенянами, одинъ изъ его полководцевъ, Евмарій, проникъ въ страну этихъ грековъ и разрушилъ ихъ городъ. Предпо-

ложивъ, что памятникъ этотъ именно тогда былъ перевезенъ въ Грецію, какъ нѣчто особенное, мы дали бы свѣдѣніе, не согласующееся съ формой буквъ, свидѣтельствующихъ о времени позднѣйшемъ и имѣющихъ сходство съ геркуланскими. Значить, надо думать, что произведение это, сдѣланное гораздо позже, было перевезено въ Римъ уже при императорахъ, мнѣніе мое подтверждается двумя словами латинской надписи, начертанными съ лѣвой стороны базиса. Надпись состояла изъ четырехъ строкъ, отъ которыхъ остались еще слѣды, но прочесть можно только слова SEPT. QVE. COS. Значить, это греческое племя, поселившееся въ Африкѣ, жило тамъ еще во времена нашего историка и сохранило до этой поры свои суевѣрные обычаи. Здѣсь я напомню также о мраморной статуѣ женщины, стоящей въ Версалѣ и принимаемой за весталку: говорятъ, она была найдена около Венгази, или прежней Барки, предполагаемой столицы Нумидіи.

Для повторенія всего изложеннаго въ этомъ отдѣлѣ, мы скажемъ слѣдующее: греческое искусство, а особенно скульптура, дѣлятся на четыре стиля, а именно на прямой и жесткій, великій и угловатый, прекрасный и волнистый и подражательный. Первый продолжался до Фидія, второй до Праксителя, Лизиппа и Апеллеса, третій прекратился ихъ школой, а четвертый тянулся до паденія искусства. Значить, послѣднее процвѣтало недолго, ибо отъ Перикла до смерти Александра, когда искусство стало склоняться къ упадку, прошло не болѣе ста двадцати лѣтъ. По отношенію къ періодамъ, новѣйшее искусство сходно съ древнимъ. въ немъ тоже было четыре главныхъ видоизмѣненія, съ той только разницей, что оно падало не постепенно, какъ у грековъ, но, достигнувъ высшаго совершенства въ лицѣ двухъ великихъ людей, оно вдругъ опустилось. Стилъ былъ сухимъ и натянутымъ до Микель-Анжело и Рафаэля: эти два художника довели искусство до высшаго совершенства; послѣ нѣкотораго промежутка, во время котораго царилъ дурной вкусъ, насталъ періодъ подражателей, представителями которыхъ были Карачи и ихъ школа; время это тянулось до Карла Маратта. Если же говорить объ одной скульптурѣ, то исторія ея будетъ еще короче: она процвѣтала при Микель Анжело и Санзовина и умерла съ ними, Альгарди, Фіаминго и Рускони явились уже спустя сто лѣтъ ³²¹

ОТДѢЛЪ IV-й.

О механической части греческой скульптуры.

I. О различномъ матеріалѣ, употреблявшемся греческими скульпторами.

Указавъ на главныя причины превосходства греческаго искусства, разобравъ сущность и исторію, перейдемъ къ механической сторонѣ этого дѣла. Подъ этимъ подразумѣвается во 1-хъ матеріалъ, изъ котораго работали скульпторы, и во 2-хъ самый способъ обработки.

Въ первой главѣ были даны уже нѣкоторыя общія историческія свѣдѣнія о различномъ матеріалѣ, употребляемомъ въ искусствѣ какъ грековъ, такъ и другихъ народовъ, здѣсь будетъ говоритья главнымъ образомъ о мраморѣ. Гарофало написалъ отдѣльное сочиненіе о различныхъ сортахъ мрамора, упоминаемыхъ у древнихъ писателей, и привелъ въ немъ мѣста, касающіяся этого предмета съ ихъ точнымъ переводомъ. Сочиненіе это ставится высоко всѣми, дорожащими въ наукѣ одной начитанностью; но, несмотря на огромный трудъ, авторъ не разъяснилъ намъ, въ чемъ заключается главное достоинство мрамора и упустилъ изъ виду тѣ мѣста изъ древнихъ писателей, которыя могли бы разъяснить этотъ вопросъ.

Извѣстно, что антикваріи, желая возвысить цѣнность статуи или ея матеріала, говорятъ, что она сдѣлана изъ паросскаго мрамора, и Фикорони съ трудомъ находятъ статую или колонну, сдѣланную не изъ этого камня; но это предразсудокъ, свойственный ремесленникамъ, а если его слова и оправдались, то только въ силу случайности. Почему Белонъ предполагаетъ, что пирамида, или памятникъ Цестія, сдѣлана изъ Фазосскаго мрамора³²², для меня остается вѣчной загадкой.

Лучшіе сорта греческаго бѣлаго мрамора были паросскій, называвшійся также *λύδιος*, — отъ горы Лигдось, находящейся на о-вѣ Паросѣ³²³, и пентелійскій, о которомъ Плиній³²⁴ совсѣмъ не даетъ свѣдѣній, но ломки котораго находятся близъ Аѣинъ, а между тѣмъ изъ него дѣлалось десять статуй на одну паросскую. Въ сущности мы незнаемъ разницы между этими двумя сортами.

Бѣлый мраморъ бываетъ мелко — и крупно зернистый, смотря потому, дѣлится ли онъ на тонкія или на грубыя части. Чѣмъ мелче зерно, тѣмъ лучше мраморъ; есть даже статуи, мраморъ которыхъ составляетъ какъ бы одну молочную массу, на подобіе тѣста, безъ признаки зеренъ; этотъ сортъ безъ сомнѣнія лучшій изъ всѣхъ. Такъ какъ

паросскій мраморъ былъ наиболѣе рѣдкій, то вѣрно онъ обладалъ этимъ свойствомъ. Кромѣ того этотъ мраморъ имѣлъ еще два свойства, не присущія лучшему каррарскому во первыхъ, большую мягкость, позволявшему работать изъ него, какъ изъ воска, всѣ мельчайшія детали, какъ то волосы, перья и т. п., — каррарскій мраморъ для этого слишкомъ хрупокъ, во вторыхъ, нѣжный цвѣтъ, близкій къ тѣлесному, тогда какъ каррарскій мраморъ ослѣпительно бѣлаго цвѣта. Изъ лучшаго мрамора сдѣланъ поясной барельефъ Антиноя, стоящій въ виллѣ Альбани.

Отсюда видно, какъ ошибается³²⁵ Исидоръ, предполагая, что паросскій мраморъ ломался на куски, годные лишь для сосудовъ. Точно также не вѣрно убѣжденіе Перро³²⁶, называющаго крупнозернистый мраморъ паросскимъ, онъ и не могъ этого знать, не выѣзжая никогда изъ Франціи. Крупныя зерна мрамора блестятъ, какъ каменная соль; есть одинъ такой сортъ, называемый *Salinum*, вѣроятно именно по сходству его съ солью.

II. Способъ обработки скульпторовъ.

О способахъ обработки мы скажемъ сначала вообще, а потомъ объ обработкѣ cadaго матеріала отдѣльно. Намъ неизвѣстно, была ли существенная разница между работой древнихъ художниковъ и нынѣшнихъ, надо думать, что они дѣлали модели для своихъ произведеній. Одинъ знаменитый писатель³²⁷ усматриваетъ опроверженіе этому мнѣнію въ тѣхъ словахъ Діодора, гдѣ послѣдній говоритъ, что египтяне работали по опредѣленной мѣркѣ, греки же по глазомѣру. Одинъ рѣзной камень музея Штосса доказываетъ³²⁸ противное на немъ Прометей измѣряетъ отвѣсомъ создаваемого имъ челоѣка. Извѣстно, какъ высоко цѣнились модели знаменитаго Аркезилая, работавшаго незадолго до Діодора, а какъ много найдено и находится еще до сихъ поръ моделей изъ обожженной глины! Скульпторъ работаетъ съ мѣркой и циркулемъ, у живописца же эта мѣрка должна быть въ глазу.

Большинство статуй сдѣланы изъ одного куска, и Платонъ въ своей «Республикѣ» издаетъ даже законъ, по которому статуи должны дѣлаться изъ одного куска³²⁹ Изъ двухъ кусковъ, кромѣ вышеприведеннаго египетскаго Антиноя, были сдѣланы еще двѣ статуи, Адриана и Антонія Пія, стоящія во дворцѣ Русполи и носящія явные слѣды соединенія на сохранившейся верхней части. Замѣчательно,

что на нѣкоторыхъ прекраснѣйшихъ мраморныхъ статуяхъ головы были сдѣланы отдѣльно съ самаго начала, и потомъ придѣланы къ туловищу; оно очевидно на фигурахъ Ніобеи и ея дочерей, гдѣ сплочиваніе происходитъ у плечъ, причемъ невозможно подозрѣвать поврежденіе или реставрированіе. Точно также придѣлана голова Паллады виллы Альбани, а также головы четырехъ недавно найденныхъ Каріатидъ; на двухъ изъ нихъ и на Палладѣ руки также сдѣланы отдѣльно и сплочены съ туловищемъ.

Что касается отдѣлки матеріала, то сначала мы скажемъ нѣсколько словъ о слоновой кости. Повидимому, слоновая кость обрабатывалась на станкѣ, и такъ какъ этой работой прославился Фидій, то надо думать, что искусство, имъ изобрѣтенное и называемое древними торевтикой, т. е. токарничествомъ, и было именно искусство вытачивать на станкѣ головы, руки и ноги изъ слоновой кости. На станкѣ же дѣлалась рѣзба на сосудахъ, подобныхъ сосуду божественнаго Алкимедона у Виргилія.

Изъ камней обрабатывался главнымъ образомъ мраморъ, базальтъ и порфиръ. Фигуры изъ мрамора доканчивались или однимъ желѣзомъ, безъ полировки, или же полировались, какъ теперь. Нельзя сказать, какой способъ старѣе, потому что уже древнѣйшія египетскія статуи выглаживались самымъ тщательнымъ образомъ. Но есть также прекрасныя статуи, законченныя однимъ желѣзомъ, безъ полировки; таковы, напр. Лаокоонъ, атлетъ Агазія въ Боргезе, центавръ той же виллы, Марцій виллы Медичи и многія другія фигуры. Внимательный глазъ легко увидить на Лаокоонѣ, какъ мастерски и увѣренно дѣйствовали прежде рѣзцомъ, причемъ имъ отдѣлывались мельчайшія детали; наружный слой такихъ статуй кажется шероховатымъ по сравненію ихъ съ отполированными и относится къ нимъ какъ бархатъ къ блестящему атласу; онъ былъ похожъ на кожу древнихъ грековъ, не гладкую и выхоленную теплыми ваннами, какъ у изнѣженныхъ римлянъ, а здоровую и покрытую легкимъ пушкомъ растительности³³⁰ Два большихъ льва, стоящихъ при входѣ въ венеціанскій арсеналь и вывезенныхъ изъ Аѳинъ, сдѣланы тоже только однимъ рѣзцомъ этотъ способъ болѣе пригоденъ большимъ произведеніямъ такого рода, но колоссальные обломки рукъ и ногъ (вѣроятно, куски колоссальнаго Аполлона, привезеннаго Лукулломъ въ Римъ изъ Аполлоніи) были отполированы. Ноги этого колосса имѣютъ девять пальмъ въ длину, ноготь на пальцѣ ноги около восьми дюймовъ, а самъ палецъ болѣе

четырёхъ пальмъ въ окружности. Искусство справляться съ помощью одного рѣзца могло быть достигнуто только частымъ упражненіемъ; въ наше время это не такъ.

Большинство мраморныхъ статуй было отполировано, вѣроятно тѣмъ же способомъ, какъ это дѣлается теперь. Одинъ сортъ камня, годный для полировки, доставлялся съ о—ва Наксоса³³¹, и Пиндаръ называетъ его лучшимъ³³². И теперь всѣ статуи сглаживаются воскомъ, какъ у древнихъ³³³, но воскъ этотъ тщательно стирается и не образуетъ особой поверхности, въ родѣ олифы.

Черный мраморъ сталъ употребляться позже бѣлаго лучший и самый крѣпкій сортъ его называется обыкновенно парагономъ или пробирнымъ камнемъ. Изъ цѣлыхъ греческихъ фигуръ этого камня до насъ сохранились. Аполлонъ Фарнезской галлерей, такъ называемый богъ Авентинъ въ Капитоліи (оба больше чѣмъ въ натуральную величину), два центавра кардинала Фуріетти работы Аристее и Папія изъ Афродизиума, и молодой Фавнъ виллы Альбани, найденный въ Неттуно.

Греческіе художники работали также изъ базальта какъ зеленого, такъ и желѣзистаго, но изъ всѣхъ статуй до насъ не дошло ни одной цѣлой. Остались обломки мужской фигуры въ натуральную величину въ виллѣ Медичи и, судя по нимъ, надо думать, что это была одна изъ прекраснѣйшихъ статуй древности, не знаешь, чему больше удивляться: тонкости-ли отдѣлки или общему знанію дѣла. По оставшимся головамъ изъ этого камня можно предположить, что изъ него работали только искуснѣйшіе художники; онѣ всѣ отличаются замѣчательной законченностью и принадлежатъ къ прекрасному стилю. Кромѣ головы Сципіона, о которой я уже говорилъ во второй главѣ, во дворцѣ Вероспи есть голова юнаго героя и въ виллѣ Альбани женская идеальная головка, надѣтая на старый одѣтый бюстъ изъ порфира, лучшая же изъ этихъ головъ была бы несомнѣнно голова юноши въ натуральную величину, принадлежащая пишущему эти строки, на которой неповрежденными остались только глаза, волосы, часть лба и одно ухо. Отдѣлка волосъ на этой головкѣ и на бюстѣ дворца Вероспи отличается отъ другихъ мужскихъ головъ изъ мрамора они не набросаны свободными локонами и не отдѣланы буравчикомъ, но изображены коротко остриженными и гладко причесанными, подобно волосамъ на нѣкоторыхъ идеальныхъ мужскихъ головахъ изъ бронзы, на которыхъ каждый волосокъ сработанъ отдѣльно. На бронзовыхъ бюстахъ, сдѣланныхъ съ натуры, отдѣлка волосъ другая: и на конной

фигурѣ Марка Аврелія, и на пѣшей Септимія Севера (во дворцѣ Барберини) волосы сдѣланы вьющимися, какъ и на ихъ мраморныхъ изображеніяхъ. У капитолійскаго Геркулеса волосы толсты и вьются, какъ обыкновенно у Геркулеса. Къ волосамъ послѣдней изъ упомянутыхъ статуй приложено не обыкновенное, скажу болѣе — неподражаемое стараніе и искусство. Необыкновенная гладкость, придаваемая этому камню въ связи съ тонкими частями, изъ которыхъ онъ состоитъ, препятствуетъ возникновенію на немъ царапинъ, почему всѣ базальтовые головы вырыты изъ земли въ ихъ первоначальной полировкѣ.

Что касается до вещей изъ порфира, то въ этомъ отношеніи современные художники далеко отстали отъ древнихъ, и не потому, чтобы они не умѣли обращаться съ порфиромъ, какъ это предполагаютъ несвѣдущіе писатели³³⁴, а потому, что древніе работали изъ него съ замѣчательной легкостью и съ неизвѣстными намъ преимуществами. Послѣднее доказывается старинными порфировыми сосудами, выточенными на станкѣ. Кардиналъ Ал. Альбани обладаетъ лучшими въ свѣтѣ порфировыми вазами, изъ которыхъ одна была куплена папой Климентомъ XI за три тысячи скуди. Нынѣшніе художники, хотя и дошли до извѣстной степени совершенства въ отдѣлкѣ порфира, не знаютъ употребленія жидкости, открытой Косьмою, герцогомъ Тосканскимъ³³⁵, для придаванія рѣзцу большей твердости. Въ настоящее время изъ порфира дѣлаются не только одни крупныя вещи, какъ напр. прекрасная крышка великолѣпной старинной урны въ Кورсиньевской капеллѣ Св. Іоана Латеранскаго, но и различныя бюсты императоровъ; таковы бюсты двѣнадцати первыхъ императоровъ въ галлерей дворца Боргезе. Но главная трудность и преимущество древнихъ заключаются не въ этомъ, а, какъ уже сказано, въ рѣзбѣ сосудовъ на станкѣ. Для мелкихъ вещей въ наше время начали уже точить этотъ камень, но крупныя сосуды или дѣлаются сплошными, какъ тѣ зеленныя вазы, что стоятъ въ дворцѣ Вероспи, или же, если они пустые, имъ придаютъ цилиндрическую форму, безъ горлышка и изгибовъ; таковы тѣ, что стоятъ во дворцѣ Барберини и въ виллѣ Медичи. Но умѣнье придавать сосудамъ эллиптическую форму вытѣчиваніемъ не составляетъ тайны древнихъ художниковъ; кардиналу Альбани удалось доказать это, и его работа въ тонкости отдѣлки порфира не уступаетъ древнимъ, но оттачиваніе стоитъ втрое больше самого сосуда, ибо онъ стоялъ на станкѣ около тринадцати мѣсяцевъ.

Здѣсь надо замѣтить, что нѣтъ порфировыхъ статуй, на которыхъ головы, руки и ноги были бы сдѣланы изъ этого камня; ихъ всегда дѣлали отдѣльно изъ мрамора. Въ галлерей дворца Чиги, находящейся теперь въ Дрезденѣ, была порфировая голова Калигулы; но она новая и скопирована съ базальтовой, стоящей въ Капитолѣ. Тоже самое можно сказать о головѣ Веспасіана въ виллѣ Боргезе. Есть еще четыре фигуры изъ цѣльнаго порфира, стоящія по двѣ при входѣ во дворецъ дождей въ Венеціи, но это работа грековъ позднѣйшаго времени. Іеронимъ Магіусъ вѣрно не много зналъ объ искусствѣ, если утверждаетъ, что эти фигуры изображаютъ Гармодія и Аристокитона, освободителей Аѣинъ ³³⁶

Изъ бронзы работали задолго до Фидія. Фрадмонъ, который былъ старше Фидія ³³⁷, сдѣлалъ изъ бронзы двѣнадцать коровъ ³³⁸, увезенныхъ изъ Тессаліи въ качествѣ добычи и поставленныхъ при входѣ одного храма. Павзаній сообщаетъ, что въ древнѣйшія времена, до эпохи процвѣтанія искусства, бронзовыя фигуры дѣлались изъ отдѣльныхъ кусковъ и сплавивались гвоздями; такова статуя спартанскаго Юпитера ³³⁹, работы Леарха, школы Дипина и Скиллада. Почти такимъ же способомъ изъ кусковъ сдѣланы шесть женскихъ бронзовыхъ фигуръ въ Геркуланѣ, въ человѣческій ростъ и нѣсколько менѣе голова, руки и ноги отлиты отдѣльно, и туловище тоже не изъ одного куска. Короткіе плащи этихъ фигуръ состоятъ тоже изъ двухъ кусковъ, передняго и задняго, и скрѣплены на плечахъ, гдѣ плащъ застегивался. Монфоконъ ³⁴⁰ почерпнулъ свои свѣдѣнія изъ невѣрнаго источника, ибо онъ говоритъ, что конная статуя Марка Аврелія не вылита, а сработана молотомъ.

Волосы и свободно висящія кудри дѣлались посредствомъ припайванія, какъ это видно на одной изъ стариннѣйшихъ фигуръ, стоящей въ Геркуланскомъ музеѣ Портичи; это женскій бюстъ, на лбу котораго въ пространствѣ между ушами помѣщено пятьдесятъ локоновъ, сдѣланныхъ какъ бы изъ толстой проволоки толщиною въ гусиное перо: мелкіе локоны переплетаются съ крупными и каждый имѣетъ отъ четырехъ до пяти завитковъ; задніе волосы заплетены и обрамляютъ голову въ видѣ діадемы. Тамъ же стоитъ мужская головка съ бородой, наклоненная нѣсколько набокъ и смотрящая внизъ завитки на ея вискахъ тоже припаяны. Эта идеальная голова, носящая имя Платона, есть одно изъ чудесъ искусства, и тотъ, кто ее не разсматривалъ внимательно, не можетъ составить себѣ о ней понятія.

Самое же рѣдкое произведеніе этого рода представляетъ юношеская мужская головка, сдѣланная съ извѣстнаго лица, и покрытая 68 локонами, кромѣ тѣхъ, которые лежатъ на затылкѣ и не припаяны отдѣльно, а вылиты изъ одного слитка съ головой. Они похожи на узкія полосы бумаги; скрученные и распущенные локоны, висящіе на лбу, имѣютъ пять и болѣе изгибовъ, тѣ же, которые на затылкѣ, до двѣнадцати. Можно думать, что это бюстъ Птолемея Апіона, изображаемаго на монетахъ всегда съ длинными висящими локонами.

Изъ лучшихъ бронзовыхъ статуй три въ человѣческую величину находятся въ томъ же музеѣ. одна изображаетъ спящаго Сатира, съ правой рукой надъ головою и съ висящей лѣвой другая — стараго пьянаго Сатира, лежащаго на мѣхахъ, покрытыхъ львиной шкурой. Онъ опирается на лѣвую руку, и щелкаетъ пальцами правой, какъ анхіалская статуя Сарданапала³⁴¹, выражающая радость, и какъ это дѣлается и теперь въ танцахъ. Но превосходнѣйшая изъ трехъ это сидящая статуя Меркурія, оставившаго лѣвую ногу и опирающагося на правую руку съ тѣломъ, склоненнымъ напередъ. На подошвахъ ремни, прикрѣпляющіе крылья, сплетены въ видѣ розы и показываютъ, что божество летаетъ, и не ходитъ. Отъ посоха остался только одинъ конецъ въ лѣвой рукѣ, остальная часть потеряна, что доказываетъ, что статуя привезена извнѣ, ибо такъ какъ Меркурій, кромѣ головы, найденъ безъ всякаго поврежденія, то и посохъ долженъ былъ быть тутъ-же.

Многія бронзовыя статуи были позолочены; слѣды такой позолоты видны до сихъ поръ на конной статуѣ Мирка Аврелія, на обломкахъ четырехъ коней и колесницы, стоявшихъ на геркуланскомъ театрѣ, а особенно на капитолійскомъ Геркулесѣ³⁴². Прочность позолоты на этихъ статуяхъ, много вѣковъ скрытыхъ подъ землею, зависитъ отъ толщины листового золота оно чеканилась далеко не такъ тонко, какъ теперь. Буонароти³⁴³ доказалъ разницу ихъ взаимнаго отношенія. Оттого-то такъ какъ прекрасно сохранились золотыя украшенія двухъ разрушенныхъ комнатъ императорскаго дворца, находящіяся въ виллѣ Фарнезе золото на нихъ такъ свѣже, какъ новое, а между тѣмъ комнаты эти очень сыры, потому что покрыты землею. Нельзя достаточно налюбоваться небесно голубыми, излучистыми полосами съ маленькими золотыми фигурами. Позолота сохранилась также въ развалинахъ Персеполя³⁴⁴

Позолота черезъ огонь производится двумя способами одинъ изъ нихъ называется амальгамированьемъ, другой въ Римѣ — *allo Spadaro*, что значить — по способу шпажника. Второе дѣлается посредствомъ листового золота, при первомъ же способѣ золото плавится въ водѣ. Въ золото это вливается ртуть и затѣмъ вся смѣсь ставится на несильный огонь; вода тогда испаряется, а ртуть смѣшивается съ золотомъ и образуетъ родъ мази, которой и смазываютъ заранѣе вычищенный металлъ при высокой температурѣ. Сначала этотъ слой бываетъ чернаго цвѣта, но когда его подвергнуть снова дѣйствию огня, золото принимаетъ свой натуральный блескъ. Этотъ способъ позолоты не былъ извѣстенъ древнимъ они золотили только листовымъ золотомъ, послѣ того какъ золотимый матерьялъ вытирался ртутью; а прочность позолоты зависитъ, какъ сказано выше, отъ толщины листовъ.

На мраморъ наводили позолоту посредствомъ яичнаго бѣлка; теперь это дѣлается посредствомъ чеснока, которымъ натираютъ мраморъ, прежде чѣмъ покрыть его слоемъ гипса съ позолотой. Нѣкоторые употребляютъ для этого фиговое молоко — жидкость, выдѣляемая спѣлыми сорванными фигами. На нѣкоторыхъ мраморныхъ статуяхъ до сихъ поръ видны слѣды позолоты волосъ. сорокъ лѣтъ тому назадъ была найдена нижняя часть головы, похожей на Лаокоона, вся вызолоченная, но позолота на ней нанесена не на гипсъ, а непосредственно на мраморъ.

Къ бронзовымъ работамъ надо отнести и монеты, чеканка которыхъ у грековъ различна, смотря по древности медали. Въ древнѣйшія времени она дѣлалась плоской, въ эпоху же процвѣтанія искусства — выпуклой, въ первомъ случаѣ очень старательно, во второмъ широкими штрихами. О старинныхъ монетахъ съ двумя оттисками я говорилъ въ началѣ третьяго отдѣла этой главы.

Здѣсь я приведу неизвѣстную еще надпись виллы Альбани, въ которой упоминается о позолотѣ монетъ.

D. M.

FECIT. MINDIA. HELPIS. JVLIO. THALLO MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT. OFFICINAS. PLUMBARIAS. TRASTIBERINA. ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAЕ. NVMLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M.VI. ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSIMO. QVI. VIXIT. MESES. III. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.



ОТДѢЛЪ 5-й.

О живописи древнихъ грековъ.

Въ наше время можно съ большей основательностью изучать и изслѣдовать древнюю живопись, такъ какъ недавно еще были найдены сотни старинныхъ картинъ въ разрытомъ Геркуланѣ. По нимъ, какъ по обломкамъ корабля послѣ кораблекрушенія, мы можемъ заключить, какъ прекрасно было тогдашнее искусство. Сначала я дамъ нѣсколько свѣдѣній объ оставшихся картинахъ, а затѣмъ о времени, въ которое онѣ вѣроятно были написаны, съ перечисленіемъ картинъ греческихъ и римскихъ, въ третьихъ, будетъ сказано нѣсколько о родахъ самой живописи.

I. О стѣнной живописи вообще.

Кромѣ четырехъ картинъ, нарисованныхъ на мраморѣ, всѣ остальные принадлежатъ къ стѣнной живописи. Плиній говоритъ, что знаменитые художники не писали никогда своихъ картинъ на стѣнахъ³⁴⁵; но это неосновательное его сужденіе доказываетъ еще разъ, какъ совершенны были лучшія произведенія древности, такъ какъ оставшіяся изъ нихъ и бывшія вѣроятно посредственными, по сравненію съ картинами знаменитыхъ художниковъ, обнаруживаютъ большую красоту рисунка и вѣрность кисти.

Первыя картины писались на стѣнахъ, уже халдеи украшали свои комнаты живописью, какъ мы читаемъ у пророковъ³⁴⁶, и это не значитъ, что они вѣшали на нихъ картины³⁴⁷. Полигнотъ, Онатъ, Павзіи и другіе знаменитые художники разукрашивали своей кистью храмы и другія общественныя постройки; даже Апеллесъ разрисовалъ стѣны одного Пергамскаго храма³⁴⁸. Требованія хорошаго вкуса заставляли разрисовывать стѣны комнатъ, не обитыхъ обоями, и если онѣ не покрывались фигурами, то окрашивались въ различную краску.

II. Объ оставшихся картинахъ, написанныхъ на стѣнахъ.

Въ Римѣ сохранились слѣдующія старинныя картины такъ называемыя Венера и Рома во дворцѣ Барберини, Альдровандинская свадьба, упомянутый уже Маркъ Коріоланъ, семь картинъ музея въ коллегіи Св. Игнатія и одна картина кардинала Альбани.

Фигуры на первыхъ двухъ картинахъ написаны въ человѣческую величину Рома сидитъ, а Венера лежитъ; голова послѣдней, также

какъ и Амуры и другіе аксессуары, были дополнены Каро-Маратта. Эта фигура была найдена въ землѣ при постройкѣ дворца Барберини, и думаютъ также, что тамъ же была найдена и Рома. Когда императоръ Фердинандъ III заказалъ копию съ этой картины, то было найдено письменное извѣстіе, что она открыта въ 1656 году у Баттистерія Константина³⁴⁹, и по этой причинѣ ее причисляютъ къ работамъ того времени. Я же узналъ изъ напечатаннаго письма Коммендатора Дель-Поццо къ Ник. Гензіусу, что картина эта была найдена годомъ ранѣе, и именно въ 1655 г. 7-го апрѣля, но не сказано, въ какомъ мѣстѣ, ее описалъ Ла-Шоссе³⁵⁰. Другая картина, называемая «торжествующимъ Римомъ» и состоявшая изъ многихъ фигуръ, была прежде въ томъ же дворцѣ, а теперь оттуда исчезла³⁵¹. Такъ называемый Нимфеумъ, въ томъ же мѣстѣ³⁵², уничтоженъ сыростью, и я думаю, что тоже случилось и съ предыдущей картиной.

Оба послѣднія произведенія состоятъ изъ фигуръ вышиною около 2-хъ палмъ. «Свадьба» была открыта у Св. Маріи Маджоре, на мѣстѣ, гдѣ прежде были сады Мецената³⁵³. Коріоланъ не исчезъ, какъ предполагаетъ Дю-Босъ³⁵⁴, а стоитъ до сихъ поръ подъ сводами Титовой бани въ большой нишѣ, въ которой прежде стоялъ Лаокоонъ.

Семь картинъ Іезуитской коллегіи взяты изъ подъ арки, находящейся у подошвы Палатинской горы на сторонѣ цирка Максима. Лучшія изъ нихъ — Сатиръ, пьющій изъ рога, вышиною въ два пальма, и маленькій ландшафтъ съ фигурами, величиною въ одинъ палецъ, превосходящій всѣ ландшафты Портичи. Восьмая картина досталась Аббату Франкини, тогдашнему великогерцогскому Тосканскому министру въ Римѣ; онъ него получилъ ее кардиналъ Пассіонеи, а послѣ смерти послѣдняго, кардиналъ Альбани, она изображаетъ жертвоприношеніе, совершаемое тремя фигурами, и нѣсколько попорчена. Въ серединѣ ея стоитъ на пьедесталѣ небольшая неодѣтая фигура мужчины, держащая въ поднятой лѣвой рукѣ щитъ, а въ правой палицу, усаженную зубцами, въ родѣ тѣхъ, которые употреблялись прежде въ Германіи. Съ одной стороны этой фигуры стоитъ небольшой жертвенникъ, съ другой сосудъ, и оба предмета дымятся. Съ обоихъ сторонъ картины стоятъ одѣтыя фигуры женщинъ, изъ которыхъ правая держитъ въ рукахъ блюдо съ фруктами.

Куски болѣе мелкихъ картинъ, найденные между развалинами императорскаго дворца и перевезенные оттуда въ Парму, совсѣмъ испорчены отъ сырости. Въ мѣстѣ съ другими сокровищами Пармской

галерея, они оставились около двадцати лѣтъ въ ящикахъ подъ сырыми сводами, и когда ихъ оттуда вынули, то нашли одни куски стѣны, безъ картинъ, которые и можно видѣть въ неоконченномъ королевскомъ замкѣ Капо ди Монте въ Неаполѣ. Но картины эти были очень посредственны, и потеря это не большая. Въ тѣхъ же развалинахъ найдена нарисованная Каріатида, поддерживающая часть потолка она сохранилась и стоитъ въ Портичи между Геркуланскими картинами. Последнія частью найдены въ 1722 г. въ виллѣ Фарнезе, частью стояли по стѣнамъ большой залы въ 40 палм. длины, открытой въ 1724 г. Стѣны этой залы были раздѣлены архитектурными украшениями на поля различной величины на одномъ изъ такихъ полей нарисована женская фигура, выходящая изъ корабля, которую ведетъ мужчина съ накинутымъ на плечи плащомъ и безъ всякой другой одежды. Турнбуль напечаталъ гравюру съ этой картины³⁵⁵

Картины на гробницѣ Цестіа³⁵⁶ исчезли безслѣдно отъ сырости; отъ Овидіевой гробницы, находящейся на Віа Фламинія въ полутора миляхъ отъ Рима, остался кусокъ стѣны съ изображеніемъ Эдипа и Сфинкса³⁵⁷, вдѣланный теперь въ стѣны залы виллы Алтьери. Беллори говоритъ еще о 2-хъ картинахъ этой виллы, которыхъ теперь тамъ нѣтъ, Вулканъ и Венера, находящіеся тамъ же, принадлежатъ къ произведеніямъ новаго времени.

Въ шестнадцатомъ вѣкѣ можно было еще видѣть картины въ развалинахъ Діоклетіановыхъ бань³⁵⁸. Кусокъ старинной картины дворца Фарнезе, приведенный дю-Босомъ³⁵⁹, въ Римѣ больше не существуетъ. Изъ Геркуланскихъ стѣнныхъ картинъ самыя большія были въ пустыхъ нишахъ круглаго, довольно большаго храма, вѣроятно въ честь Геркулеса; онѣ изображаютъ Тезея послѣ пораженія Минотавра, рожденіе Телефа, Хирона съ Ахиллесомъ, и Пана съ Олимпомъ. Тезей не даетъ понятія о той красотѣ, которой прославился этотъ герой и благодаря которой, пришедши въ Аѣины, былъ принятъ тамъ за молодую дѣвушку³⁶⁰. Я хотѣлъ бы его видѣть съ длинными распущенными волосами, какъ въ дѣйствительности носили ихъ Тезей и Язонъ, пришедшіе въ Аѣины. Тезей долженъ бы походить на Язона, описаннаго Пиндаромъ³⁶¹, красота ихъ удивляла весь аѣинскій народъ, думавшій, что имъ явился Аполлонъ, или Вакхъ, или Марсъ. Въ Телефѣ Геркулесъ не похожъ на греческаго Алкида, остальные головы весьма обыденны. Ахиллъ на 3-ей картинѣ стоитъ въ спо-

койной непринужденной позѣ, но лице его замѣчательно въ его чертахъ выражено какъ бы многообѣщающее вдохновеніе будущаго героя, въ глазахъ, внимательно устремленныхъ на Хирона, видна выдающаяся любознательность и стремленіе скорѣе окончить юношескіе учебные годы и заявить себя великими подвигами. На лбу замѣтно выраженіе стыда и упрека за неспособность, такъ какъ его учитель отнялъ у него лиру, плектрумъ, и поправляетъ его ошибку. Лице прекрасно въ томъ смыслѣ, какъ это понимаетъ Аристотель³⁶² юношеская прелесть смѣшана съ гордостью и чувствительностью. На гравюрахъ, сдѣланныхъ съ этой картины, лице Ахилла почти бессмысленно, глаза устремлены куда то впередъ, а не на Хирона.

Было бы желательно, чтобы четыре рисунка на мраморѣ того же мѣста были произведеніемъ руки болѣе великаго художника, чѣмъ Александръ, Аѣинскій живописецъ, имя котораго обозначено на одномъ изъ нихъ вмѣстѣ съ именами нарисованныхъ фигуръ, судя по его работѣ, нельзя составить себѣ хорошее понятіе объ этомъ художникѣ. головы плоски, а руки некрасивы; но такъ называемыя конечности, или монохроматы, сдѣланы искусно. Эти одноцвѣтные рисунки написаны киноварью, сдѣлавшейся черной отъ огня древніе употребляли эту краску для подобныхъ картинъ³⁶³

Лучшія изъ этихъ картинъ изображаютъ танцовщицъ, вакханокъ, и т. п. Особенно хороши центавры, не болѣе пяди вышиною, нарисованные на черномъ фонѣ. Въ работѣ видна мастерская и опытная рука художника. Но все же хотѣлось бы имѣть болѣе картинъ, такъ какъ всѣ, имѣющіяся на лицо, исполнены съ большой легкостью, какъ бы однимъ взмахомъ кисти. Этому желанію суждено было исполниться въ 1761 г.

Работая въ одной изъ комнатъ засыпаннаго города Стабій, работники нащупали подъ стѣною твердый слой земли; ударивъ поглубже заступомъ, они нашли четыре куска стѣны, изъ которой два разбились отъ удара. Это были четыре картины, вырѣзанныя вмѣстѣ со стѣною, которыя я намѣренъ описать подробнѣе они были прислонены къ стѣнѣ и сложены попарно, такъ что разрисованная сторона оставалась наружу. Вѣроятно, эти куски были вывезены изъ Великой Греціи съ намѣреніемъ вдѣлать ихъ въ стѣну. Эти четыре картины окружены нарисованнымъ цвѣтнымъ бордюромъ, снаружи бѣлымъ, по срединѣ синимъ, а скраю зеленымъ — всѣ вмѣстѣ не толще

мизинца. Кругомъ этого идетъ другая полоса бѣлаго цвѣта, толщиною въ палецъ. Фигуры имѣютъ въ вышину два пальма и два дюйма римской мѣры.

Первая картина состоитъ изъ четырехъ женскихъ фигуръ, изъ которыхъ главная, съ лицомъ, обращеннымъ напередъ, сидитъ въ креслѣ и правой рукой придерживаетъ свой пеплосъ, мантию, накинутую на голову, но открывающую лице, пеплосъ этотъ фіолетоваго цвѣта съ свѣтло-зеленой каймой, нижнее платье тѣлеснаго цвѣта. Лѣвой рукой она опирается на плечо прекрасной юной дѣвушки, стоящей рядомъ съ нею, въ бѣлой одеждѣ и съ лицомъ, обращеннымъ въ профиль. Первая фигура, въ знакъ своего достоинства, имѣетъ подъ ногами скамеечку. Съ другой ея стороны стоитъ другая, тоже прекрасная, женская фигура, съ лицомъ, обращеннымъ напередъ, которой причесываютъ волосы; лѣвой рукой она прикрываетъ себѣ грудь, правая протянута у ней вдоль тѣла, и пальцы ея дѣлаютъ такое движеніе, какъ будто она хочетъ взять аккордъ на фортепьяно. Платье ея бѣлаго цвѣта съ узкими рукавами, доходящими до кисти, пеплосъ фіолетовый съ вышитой каймой въ палецъ толщиною. Фигура, ее причесывающая, поставлена выше, и хотя стоитъ въ профиль, но такъ, что виденъ конецъ скрытой брови, а на другой брови волоски сдѣланы яснѣе, чѣмъ на всѣхъ другихъ фигурахъ. Въ глазахъ и въ сжатыхъ губахъ выражается усиленное вниманіе. Рядомъ съ ней стоитъ маленькій низкій столикъ на трехъ ножкахъ, доходящій только до половины ногъ сосѣдней фигуры, на которомъ положенъ небольшой ящикъ, покрытый лавровыми вѣтками; тутъ же лежитъ фіолетовая повязка, долженствующая вѣроятно украсить голову убираемой фигуры. Подъ столомъ стоитъ изящный высокій кувшинъ, достигающій почти доски стола, — судя по прозрачности и по цвѣту, сдѣланный изъ стекла.

Вторая картина изображаетъ вѣроятно трагическаго поэта: послѣдній сидитъ въ бѣлой длинной одеждѣ, доходящей до ногъ и съ длинными рукавами, какую носили дѣйствующія лица трагедіи³⁶⁴. Безбородое лицо его³⁶⁵ обращено къ зрителямъ. Ему можно дать лѣтъ пятьдесятъ. Подъ грудью у него повязана желтая повязка — вѣроятно намекъ на Музу трагедіи, носившую, по большей части, какъ и другія Музы, широкій поясъ, какъ было уже сказано во второмъ отдѣлѣ этой главы. Въ правой рукѣ онъ поддерживаетъ стоящій длинный посохъ, въ родѣ копья (*hasta pura*) съ желтымъ набалдашникъ-

комъ, шириною въ палець³⁶⁶ Въ лѣвой рукѣ у него шпага, лежащая поперекъ ногъ, покрытыхъ краснымъ платкомъ (*colore sangiante*), который съ колѣнъ падаетъ вдоль стула; перевязь шпаги зеленого цвѣта. Здѣсь шпага имѣетъ вѣроятно тоже значеніе какъ на аллегорической фигурѣ Илиады въ апоѳеозѣ Гомера, ибо въ Илиадѣ заключаются главные сюжеты для трагедій. Спinoй къ этой главной фигурѣ стоитъ другая женская, съ обнаженнымъ правымъ плечомъ и въ желтомъ одѣяніи³⁶⁷; правымъ колѣномъ она склоняется передъ трагическимъ Ларвомъ, въ высокой причeskѣ, называемой *ῥυκος*, и поставленномъ на подставку, какъ на пьедесталѣ. Божество стоитъ въ неглубокомъ ящикѣ, стороны котораго слишкомъ вырѣзаны и который накрытъ голубымъ платкомъ съ бѣлыми полосами, оканчивающимися двумя короткими шнурками, связанными узломъ. Колѣнопреклоненная фигура, тѣнь отъ которой падаетъ на пьедесталъ, пишетъ на немъ кистью, вѣроятно, названіе трагедіи, но вмѣсто буквъ видны только неопредѣленные знаки. Я думаю, что это Мельпомена, особенно потому, что она изображена дѣвственницей, ибо волосы ея связаны узломъ на темени, а какъ сказано выше, такую прическу носили только незамужнія. Позади подставки съ Ларвомъ стоитъ мужская фигура, опершись на длинную палку и устремивъ глаза на музу, такъ же какъ и трагическій поэтъ.

Третья картина состоитъ изъ двухъ неодѣтыхъ мужскихъ фигуръ съ лошадыо. Одна сидитъ, съ лицомъ, обращеннымъ напередъ, и выражаетъ большое вниманіе къ рѣчи второй фигуры; въ чертахъ лица видно много юношескаго огня и предприимчивости, по видимому, фигура эта изображаетъ Ахиллеса. Кресло его покрыто пурпурнымъ сукномъ, закрывающимъ также его правую ляжку, на которой покоится правая рука, между тѣмъ какъ лѣвая опирается на ручку кресла; плащъ его, отброшенный назадъ, тоже красного цвѣта. Цвѣтъ этотъ, соотвѣтствующій воинственнымъ и геройскимъ представленіямъ, употреблялся спартанцами на войнѣ; пурпуромъ же покрывали древніе свои ложа³⁶⁸ Ручки кресла лежатъ на сфинксахъ, какъ на креслѣ Юпитера³⁶⁹ на барельефѣ виллы Альбани, и какъ это изображено на одной камей³⁷⁰, гдѣ ручки кресла лежатъ на колѣнопреклоненныхъ фигурахъ. На одну изъ ножекъ кресла упирается мечъ въ ножнахъ, длиною въ 6 дюймовъ, на зеленой перевязи, какъ и мечъ трагика. Мечъ держится на перевязи посредствомъ двухъ колець, прирѣзанныхъ къ наружной отдѣлкѣ ноженъ. Другая фигура, повидимому,

Патрокла, опирается на посохъ, поддерживаемый лѣвой рукою подъ мышкой, а правая рука поднята, какъ бы при повѣствованіи; одна нога заложена на другую. Теперь у этой фигуры, а также и у лошади, недостаетъ головы.

Четвертая картина состоитъ изъ пяти фигуръ. Первая изображаетъ сидящую женщину, съ обнаженнымъ плечомъ, съ головой, убранной плющемъ и цвѣтами, и со свиткомъ въ лѣвой рукѣ. Цвѣтъ ея платья фіолетовый, а башмаковъ — желтый, какъ и на причесываемой фигурѣ первой картины. Противъ нея помѣщена молодая женщина, играющая на арфѣ, вышиною въ четыре съ половиною дюйма. Въ правой рукѣ у ней ключъ для настройки съ двумя крючками, на подобіе греческаго γ, съ тою только разницею, что здѣсь крючки изогнуты, какъ и на бронзовомъ ключѣ того же музея, крючки котораго оканчиваются лошадиными головками. Можетъ быть, что инструментъ въ рукахъ музы Ерато³⁷¹ на Геркуланской картинѣ того же музея не плектрумъ, а ключъ для настройки, ибо на немъ тоже два крючка, загнутыхъ внутрь, тѣмъ болѣе, что муза и не нуждается въ плектрумѣ, такъ какъ лѣвой рукою она играетъ на гусляхъ. Арфа же нашей фигуры семиструнная и снабжена семью колками на валикѣ, называемомъ *ἀντοξ χορδᾶν*³⁷². Между этими двумя фигурами сидитъ флейтистъ въ бѣлой одеждѣ, играющій на двухъ прямыхъ флейтахъ³⁷³, длиною въ полъ пальма. Такія флейты привязывались ко рту особой повязкой, скрѣпляемой за ушами, на нихъ обозначены различные надрѣзы, показывающіе, изъ сколькихъ частей состоялъ инструментъ. Части костяныхъ флейтъ, которыхъ такое множество въ геркуланскомъ музеѣ, не имѣли оправы, а вкладывались въ другую трубку, металлическую, или изъ проточеннаго дерева; послѣднее можно видѣть на окаменѣлой трубкѣ съ двумя частями флейты въ томъ же музеѣ, а въ музеѣ Кортони есть флейта изъ слоновой кости, вправленная въ серебряную трубку. Позади первой фигуры стоятъ еще двѣ, завернутыя въ плащи, изъ которыхъ передній цвѣта морской воды. Волосы какъ мужскихъ, такъ и женскихъ фигуръ русые, но это не исключительный цвѣтъ волосъ, такъ какъ на картинахъ, описанныхъ Филостратомъ, Гіацинтъ и Панфія изображены съ черными волосами, какъ у милой Анакреона, а у Нарциса и Антилоха они были, наоборотъ, бѣлокурые. Судя по Гомеру и Пиндару, Ахиллесъ былъ также блондинъ, такъ же какъ Менелай по обоимъ, а граціи по послѣднему поэту. Такіе же волосы у Ганимеда

на описанной старинной картинѣ, а также у женскихъ фигуръ на такъ называемой Коріоланѣ. Поэтому было бы весьма неосновательно говорить вмѣстѣ съ Атенеємъ, что Аполлонъ былъ бы дурно написанъ только потому, еслибы ему вмѣсто черныхъ придали бѣлокурые волосы³⁷⁴. Греческія женщины даже красили волосы, чтобы казаться бѣлокурыми³⁷⁵.

Послѣ описанныхъ открытій въ виллѣ Фарнезе въ самомъ Римѣ не было найдено ничего особеннаго по части старыхъ картинъ. Весною 1760 г., когда въ виллѣ Альбани копали землю для устройства каменнаго стока воды, нашли нѣсколько кусковъ осыпавшейся стѣнной штукатурки, на сухой извести которой были нарисованы отчасти фигуры, а отчасти украшенія. На двухъ лучше всего сохранившихся кускахъ можно различить Амура въ разлетающемся бѣломъ одѣяніи, ѣдущаго на зеленомъ морскомъ чудовищѣ. На другомъ кускѣ осталось тѣло небольшой женской фигурки съ сохранившеюся правой рукой, на безымянномъ пальцѣ которой видно кольцо. На рукѣ и на тѣлѣ накинута красная одежда. Оба куска принадлежатъ пишущему эти строки.

Изъ картинъ, найденныхъ въ могилахъ въ Корнето близъ Чивита-Веккіа, нѣкоторыя скопированы на мѣди³⁷⁶; отъ нихъ же самихъ не осталось и слѣда, за исключеніемъ неполной женской фигуры съ вѣнкомъ на головѣ. Нѣкоторыя погибли отъ дѣйствія воздуха, другія были уничтожены заступомъ въ поискахъ клада подъ стѣною. Въ странѣ этой, населенной прежде этрусками, называемыми тарквиніями, множество холмовъ, подъ которыми столько же гробницъ изъ туфа, но входъ въ нихъ засыпанъ и еслибы кто нибудь взялъ на себя издержки на ихъ раскопку, то тамъ нашлось бы не мало этрусскихъ надписей и картинъ.

Послѣ того какъ долгое время въ Римѣ не находилось хорошо сохранившихся картинъ и были утрачены всѣ надежды найти что либо новое, въ сентябрѣ 1760 года появилась картина, о которой никто до сихъ поръ не имѣлъ понятія и которая затемнила даже извѣстныя геркуланскія картины. Она изображаетъ увѣнчанаго лаврами Юпитера (въ Элидѣ на немъ былъ вѣнокъ изъ цвѣтовъ³⁷⁷), который собирается поцѣловать Ганимеда, протягивающаго ему чашу, украшенную барельефами и наливающаго туда амброзіи изъ сосуда. Картина вышиною въ 8 палмъ, а шириною въ шесть, такъ что фигуры человѣческаго роста; Ганимедъ обнаженъ совершенно, Юпитеръ

до пояса, ниже на немъ бѣлая одежда, а подъ ногами скамеечка. Любимецъ Юпитера есть безъ сомнѣнія одна изъ прекраснѣйшихъ фигуръ, завѣщанныхъ намъ древностью, и лице его дышетъ такой нѣгой, что можетъ быть сравнено съ однимъ поцѣлуемъ.

Картина эта была открыта чужестранцемъ, пріѣхавшимъ въ Римъ около четырехъ лѣтъ тому назадъ, зовутъ его Кавалеромъ Діэльд-Марсильи изъ Нормандіи, а прежде онъ былъ лейтенантомъ королевской гвардіи. Онъ снялъ ее тайно со стѣны, на которой она находилась, а такъ какъ нельзя было распилить стѣну и увезти картину цѣликомъ, то онъ снялъ лишь ея верхній слой кусками и въ такомъ видѣ привезъ это рѣдкое сокровище въ Римъ. Изъ боязни быть изобличеннымъ, онъ имѣлъ дѣло съ однимъ только каменщикомъ, работавшимъ въ его домѣ, и ему то онъ заказалъ гипсовую форму въ величину картины, въ которую онъ и уложилъ куски, какъ слѣдуетъ.

Спустя нѣкоторое время онъ привезъ въ Римъ двѣ другія картины, тоже отдѣльными кусками, соединеніе которыхъ было поручено спеціалистамъ. Эти два произведенія меньше перваго, и фигуры на нихъ въ 2 пальма вышиною. Одно изображаетъ трехъ танцующихъ женщинъ, какъ бы ликующихъ по случаю сбора винограда, всѣ три стоятъ, обнявшись и поднявъ правую ногу, какъ бы въ тактъ музыки и составляютъ прелестную группу. На нихъ надѣто лишь нижнее платье, достигающее имъ до колѣнъ, но въ танцѣ часть ляжки обнажилась, какъ и грудь, подъ которой платье подвязано поясомъ. На двухъ фигурахъ неплосъ накинута лишь на плечи и разлетается на подобіе этрусскихъ одѣвій, на третьей его совсѣмъ нѣтъ. Мужская фигура, съ увѣнчанной головой и въ короткой туникѣ, прислонилась въ колоннѣ и играетъ имъ на свирѣли; рядомъ стоитъ лира. Между нимъ и танцующими стоитъ на высокомъ пьедесталѣ (Циппусъ) маленькая фигура, повидимому, индѣйскаго Бахуса, съ борою. На другой сторонѣ на стѣнѣ стоятъ тирсы танцующихъ, а подъ ними корзина съ плодами, крышка которой лежитъ тутъ же, рядомъ съ опрокинутой бутылкой.

Вторая картина изображаетъ басню объ Ерихтоніѣ. Паллада, хотѣвшая тайно воспитать этого ребенка, помѣстила его въ закрытой корзинѣ и дала на сохраненіе Пандрозѣ, дочери афинскаго царя Кекропа: двѣ сестры Пандрозы не могли удержаться, чтобы не посмотреть на довѣренное и уговорили послѣднюю открыть корзину;

каково же было ихъ удивленіе, когда онѣ въ ней увидали ребенка съ змѣиными хвостами вмѣсто ногъ! Богиня наказала дочерей Еккропса, приведя ихъ въ бѣшеное состояніе подѣ влияніемъ котораго онѣ сбросились со скалы акрополя; Ерихтоній же былъ воспитанъ въ ея храмѣ, въ Аѣинахъ. Такъ рассказываетъ намъ Аполлодоръ эту басню³⁷⁸ На картинѣ обозначенъ только порталъ храма, стоящаго на скалѣ³⁷⁹ передъ храмомъ стоитъ большая круглая корзина, въ родѣ *cista mystica*, крышка которой приподнята, и изъ подѣ нея выползаютъ двѣ змѣи — ноги Ерихтонія. Паллада, съ посохомъ въ лѣвой рукѣ, правой нажимаетъ крышку корзинки, въ ногахъ у нея грифъ, а на базисѣ — сосудъ. Противъ нея стоятъ три дочери Еккропса, поза которыхъ выражаетъ желаніе оправдаться и извиниться въ своемъ поступкѣ, и богиня строго смотритъ на нихъ. На первой изъ нихъ діадема и браслеты, обвивающіе нѣсколько разъ пясти рукъ. Судя по одеждамъ, это одна изъ стариннѣйшихъ картинъ.

Обладатель ея внезапно умеръ въ августѣ 1761 года, не открывъ никому изъ знакомыхъ мѣстонахожденія картины, которое и теперь (въ апрѣлѣ 1762) неизвѣстно, не смотря на всѣ старанія, къ этому приложенныя. По его смерти, изъ квитанціи объ уплатѣ трехтысячъ пятидесяти скуди стало извѣстнымъ, что онъ выписалъ изъ того же мѣста три другія картины, изъ которыхъ двѣ съ фигурами въ ростъ человѣческой — одна изображаетъ Аполлона съ его любимцемъ Гіацинтомъ. Больше ничего неизвѣстно объ этихъ картинахъ, и вѣроятно онѣ вывезены въ Англію вмѣстѣ съ седьмой, проданной за четыре тысячи скуди, отъ которой я видѣлъ лишь рисунокъ. Главная фигура изображаетъ Плутона въ человѣческой ростъ, обнаженнаго, какъ и всѣ другія фигуры, по поясъ, передъ нимъ стоитъ Юнона въ позѣ, выражающей просьбу, съ короткимъ скипетромъ въ рукѣ, такой же длины какъ и въ другомъ мѣстѣ³⁸⁰ на Геркуланской Юнонѣ³⁸¹ Возлѣ нея Паллада, обратившая лице въ ея сторону, какъ бы внимательно выслушивая. За кресломъ Нептуна стоитъ другая женская фигура, завернувшаяся въ свой плащъ, и поддерживающая лице правой рукой, опирающейся на лѣвую подѣ локтемъ. Одежда Нептуна цвѣта морской воды, платье Юноны бѣлое, хитонъ свѣтло-желтый, Паллада одѣта въ красновато-фіолетовый цвѣтъ, другая фигура въ темно-желтый. Я гдѣ то читалъ, что Тетида открыла заговоръ боговъ противъ Юпитера и что Юнона была главной заговорщицей. можетъ быть, здѣсь она и изображена въ младшей фигурѣ.

III. О времени, когда эти картины были сдѣланы.

Что касается до времени, когда были сдѣланы картины, найденныя въ Римѣ или Геркуланѣ, то о большинствѣ ихъ можно сказать, что онѣ написаны въ эпоху императоровъ, другія, кажется, также, ибо онѣ найдены въ засыпанныхъ комнатахъ императорскаго дворца или въ баняхъ Тита. Рома дворца Барберини принадлежатъ новидимому къ позднѣйшему времени, а картины Овидіевой гробницы, какъ и сама гробница, изъ эпохи Антониновъ, что доказываютъ и ея надписи. Геркуланскія (кромѣ четырехъ послѣднихъ) вѣроятно не старѣе тѣхъ, ибо онѣ изображаютъ ландшафты, гавани, дачи, лѣса и друг. виды, а первый живописецъ, писавшій это былъ извѣстный, Лудіо, времени Августа. Древніе греки не стояли за безжизненные изображенія, ласкавшія глазъ, но не говорившія ничего уму. Во вторыхъ, зданія и украшенія на этихъ картинахъ свидѣлствуютъ о томъ времени, когда кончилось царства хорошаго вкуса въ искусствѣ. Это доказывается и надписями, изъ которыхъ ни одна не принадлежитъ къ эпохѣ до императоровъ.

По свидѣтельству Плинія мы можемъ заключить, что въ тѣ времена живопись была уже на исходѣ.

IV О томъ, чьей работѣ принадлежатъ эти картины, римскихъ или греческихъ художниковъ.

На вопросъ, чьей работы были эти картины, грековъ или римлянъ, я склоненъ утверждать первое, ибо извѣстно, какимъ большимъ уваженіемъ пользовались греческіе художники въ Римѣ во время императоровъ, а на геркуланскихъ картинахъ это уже видно изъ греческихъ подписей. Но между ними есть картины и римской работы, что доказывается латинскими письменами на раскрашенныхъ сверткахъ. Во время моего перваго посѣщенія этого города, въ 1759 г., тамъ была найдена половина небольшой женской фигуры, возлѣ которой стояли буквы DIDV; фигура эта въ соемъ родѣ также хороша, какъ и всякая другая, тамъ находящаяся. Во второй части будетъ сказано о томъ, что Неронъ украсилъ свой золотой дворецъ съ помощью одного римскаго живописца.

V О способахъ стѣнной живописи.

Объ этомъ предметѣ, т. е. о способѣ живописать вообще и на стѣнѣ въ особенности, можно сдѣлать нѣсколько различныхъ

замѣчаній, касающихся отчасти приготовленій къ живописи, т. е. облицовки и бѣленія стѣнъ, отчасти же самого способа живописать на нихъ. Облицовка стѣнъ была различна, смотря по мѣсту, особенно въ отношеніи пуццоланы, которая на старинныхъ зданіяхъ близъ Рима и Неаполя совсѣмъ не похожа на ту, что находится на старинныхъ же зданіяхъ, но вдали отъ этихъ городовъ, ибо эта земля получается только около этихъ двухъ городовъ, и здѣсь для первой непосредственной облицовки стѣнъ известъ смѣшивалась съ пуццоланой и давала смѣсь сѣраго цвѣта, въ другихъ мѣстахъ для такой облицовки употреблялся толченый травертино или мраморъ, который иногда смѣшивался съ толченымъ алебастромъ; послѣдній распознается по прозрачности мелкихъ кусковъ.

Эта первая облицовка стѣны бываетъ въ добрый палецъ толщиною. Второй слой въ три раза тоньше и состоитъ изъ извести, смѣшанной съ пескомъ или мелко толченымъ мраморомъ. Подобная облицовка встрѣчалась обыкновенно въ разрисованныхъ гробницахъ, и на такихъ же стѣнахъ написаны Геркуланскія картины. Иногда верхній слой такъ тонокъ и бѣлъ, что кажется чистымъ гипсомъ или известью, какъ на картинѣ, представляющей Юпитера и Ганимеда, и нѣкоторыхъ другихъ, найденныхъ тамъ-же. На всѣхъ картинахъ, какъ съ сухимъ такъ и съ мокрымъ фономъ, наружный слой сглаженъ самымъ тщательнымъ образомъ, какъ стекло, которое при второмъ родѣ живописи и при очень тонкомъ грунтѣ требуетъ очень большой ловкости и быстроты исполненія.

Нынѣшняя заготовка стѣнъ для фресокъ или морской грунтъ нѣсколько иного рода, чѣмъ въ древности грунтъ готовится изъ извести и пуццоланы, потому что известъ, смѣшанная съ мелко толченымъ мраморомъ, высыхаетъ слишкомъ быстро и мгновенно втягиваетъ въ себя краску. Поверхность не сглаживается, какъ въ древности, а остается шероховатой и какъ бы расщепляется твердой щетинистой кистью, для того чтобы лучше впитать краску; ибо на слишкомъ гладкой поверхности она бы расплылась.

Во вторыхъ, надо разсмотрѣть самый способъ живописанія, исполненіе его на мокромъ грунтѣ, называемомъ *udo tectorio pingere*, и живопись на сухомъ грунтѣ, ибо о старинномъ родѣ живописи на деревѣ у насъ нѣтъ особыхъ свѣдѣній, за исключеніемъ того, что древніе писали на бѣломъ фонѣ³⁸², можетъ быть по тѣмъ же

причинамъ, по которымъ, по словамъ Платона, для пурпуровой краски выбиралась самая бѣлая шерсть³⁸³

Въ наброскѣ картинъ на мокромъ грунтѣ древніе художники были столь же опытные, какъ и новые. Теперь, вслѣдъ за приготовленіемъ сыраго грунта на картонѣ въ количествѣ, которое можетъ быть исполнено въ одинъ день, на картонѣ этомъ накалываются иглой очертанія фигуръ и ихъ главныхъ частей, а затѣмъ уже по дырочкамъ проводятъ тонко очиненнымъ углемъ, и контуры обозначены. Это называется припорошивать; такъ же работалъ Рафаэль, какъ вижу изъ его рисунка углемъ, изображающаго дѣтскую головку, между рисунками коллекціи Кард. Альбани. По этимъ очертаніямъ проводятъ остріемъ, отчего они запечатлѣваются на мокромъ грунтѣ, такая отпечатка ясно видна на произведеніяхъ Микель Анжело и Рафаэля. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи древніе художники отличаются отъ новыхъ на старыхъ картинахъ очертанія не вдавлены, а проведены съ большой законченностью и увѣренностью, какъ по дереву или полотну.

Живопись на мокромъ грунтѣ была повидимому у древнихъ менѣе обыкновенна, чѣмъ по сухому; ибо большинство геркуланскихъ картинъ написано по послѣднему способу. Она распознается по различнымъ слоямъ красокъ. на однихъ напр. общій грунтъ черный, на немъ сдѣлана полоса или поле другой какой формы киноварью, и фигуры нарисованы на этомъ второмъ фонѣ. Фигура стала незамѣтной или совсѣмъ отскочила, а красное поле такъ чисто, какъ будто на немъ ничего не было. Другія картины, хотя и кажутся однородными съ этими, нарисованы на мокромъ грунтѣ, но проведены на послѣдокъ сухими красками, какъ Ганимедъ и другія, найденныя въ томъ же мѣстѣ.

Иные видятъ признаки сухой живописи въ выпуклыхъ чертахъ кисти; но это невѣрно, такъ какъ на картинахъ Рафаэля, написанныхъ на мокромъ грунтѣ, усматривается тоже самое. Выпуклые же черты кисти произошли оттого, что художникъ переправлялъ мѣстами свою картину уже насухо, что дѣлали и послѣдующіе живописцы. Краски на старинныхъ картинахъ по сухому грунту наносились вѣроятно съ помощью особой клеевой воды; ибо онѣ прекрасно сохранились въ продолженіи столькихъ вѣковъ и по нимъ можно безъ всякаго вреда провести губкой. Въ городахъ, засыпанныхъ Везувіемъ, находили картины совсѣмъ затянутае жесткой корой, причиненной

пепломъ и сыростью, содрать ее надо было съ помощью огня, а картины отъ этого не пострадали. Картины, написанныя на мокромъ грунтѣ, выдерживаютъ даже прикосновеніе крѣпкой волки, которой смываютъ слой каменистой нечистоты, портящій произведеніе.

Что касается до исполненія, то большинство старинныхъ картинъ набросаны быстро, какъ бы по первому мановенію мысли, а между тѣмъ какъ легки и подвижны фигуры танцовщицъ и другихъ Геркуланскихъ сюжетовъ, которыми знатоки неналюбуются! быстрота и вѣрность исполненія происходили отъ знанія и умѣнія. Способы письма у древнихъ были искуснѣе, чѣмъ въ наше время они лучше нашего умѣли передать картинѣ высокую степень жизненности и реальности, такъ какъ подъ вліяніемъ масла краски темнѣютъ, то и живопись масляными красками не можетъ быть вполне реальной. На большинствѣ старинныхъ картинъ свѣтъ и тѣни обозначены параллельными, а иногда и скрещивающимися штрихами, что по итальянски называется *tratteggiare*; этого способа часто придерживался Рафаэль. Другія болѣе крупныя старинныя фигуры углублены и выпуклы, на манеръ живописи масляными красками, т. е. обозначены то уменьшенными, то нарастающими массами чернила; на Ганимедѣ онѣ особенно мастерски сливаются между собою. Такимъ же широкимъ способомъ нарисована барберинская Венера и четыре меньшія картины Геркуланскаго музея, хотя и на иныхъ головкахъ тѣни проведены штрихами.

Жаль только, что Геркуланскія картины покрыты лакомъ, который постепенно обезцвѣчиваетъ и отдираетъ краски, я самъ видѣлъ, какъ въ продолженіи двухъ мѣсяцевъ отъ Ахиллеса отскочило нѣсколько кусковъ.

На послѣдокъ скажу нѣсколько словъ объ обычаѣ древнихъ охранять картины отъ порчи, происходящей отъ сырости и прикосновенія воздуха. Витрувій³⁸⁴ и Плиній³⁸⁵ говорятъ, что они покрывали ихъ воскомъ, что въ тоже время возвышало блескъ красокъ. Это открыли впервые въ нѣкоторыхъ засыпанныхъ домахъ города Резины. Стѣны ихъ были покрыты киноварью столь прекрасной, что она казалась пурпуромъ, когда же ихъ приблизили къ огню для очистки, то воскъ, наведенный на картины, растаялъ въ Геркуланѣ. Была также найдена доска бѣлаго воску, лежащая подъ красками, вѣрно ее собирались раскрашивать, когда случилось изверженіе.

Я надѣюсь, что знатоки и любители найдутъ въ этой книгѣ не мало замѣчаній, способныхъ возстановить истину въ невѣрныхъ сужденіяхъ предъидущихъ писателей. Но какъ тѣ, такъ и другіе, должны помнить, если имъ случится изучать художества съ помощью этого сочиненія, что въ искусствѣ нѣтъ ничего малаго и неважнаго. Пусть они не забываютъ, что то, что имъ кажется такимъ понятнымъ и легко объяснимымъ, подобно яйцу Колумба. Невозможно также изучить и осмотрѣть все здѣсь мной описанное въ теченіе одного или двухъ мѣсяцевъ, хотя бы съ книжкою въ рукахъ. Малое ведетъ къ большому: мелочами различаются по большей части художники и мелочи не ускользаютъ изъ глазъ внимательнаго наблюдателя. Между замѣчаніями объ искусствѣ и учеными розысканіями о древностяхъ разниа очень значительна. Въ первомъ случаѣ, чтобы найти, надо только поискать, ибо самыя извѣстныя вещи представляютъ много красотъ; во второмъ же, трудно дѣлать новыя открытія, такъ какъ всѣ памятники уже разсмотрѣны. Искусство неисчерпаемо. Прекрасное и полезное не открываются при первомъ взглядѣ, какъ это думаетъ одинъ нѣмецкій писатель, проведеншій въ Римѣ двѣ недѣли. Значительное кроется въ глубинѣ, а не на поверхности. Первый взглядъ, брошенный на прекрасную статую человѣкомъ, одареннымъ чувствомъ, подобенъ взгляду брошенному на неизмѣримое море. Зрѣніе устремляется и теряется, пока, послѣ долгаго созерцанія, душа не открывается, глаза не дѣлаются спокойнѣе, и тогда только человѣкъ бываетъ въ состояніи перейти къ частямъ. Надо объяснять себѣ произведенія искусства, какъ слѣдовало бы другимъ объяснять классика. Разматривая античное произведеніе, случается тоже, что при чтеніи книги: когда читаешь, кажется что все понимаешь, а если надо передать прочитанное, оказывается, что многое непонято. И совсѣмъ иное дѣло читать Гомера или переводить его, читая.

Продолженіе примѣчаній къ IV гл.

- | | |
|---|---|
| 154 L. I p. 3. l. I. | 160 Ruben. de re vest. L. I. c. 2. p. 15. |
| 155 Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 1047 | 161 Salmas. Not. in Tert. de Pallio. |
| Theocrit. Idyl. 2. v. 72. | p. 172. 175. |
| 156 L. 5. p. 201. l. 16. | 162 Turneb. Advers. L. I. c. 15. p. 15. |
| 157 Eurip. Bacch. v. 819. | 163 Iphig. Taur. v. 372. |
| 168 Pausan. L. 5. p. 384. l. 31. | 164 Bayardi. Cat. Ercol. p. 47 № 244. |
| 159 Salmas. Exerc. in Solin. p. 296 A. | p. 117. n. 593. Pilt. Ercol. T. 2. |
| | tav. 5. p. 27. |

- 165 Icon. L. I ч. 10 p. 779.
- 166 Tacit. Annal. L. 2. c. 33.
- 167 Corn. Nep. Fragm. p. 158. ed. in us. Delph. Column. de Purp. p. 6.
- 168 Excerpt. Polyb. L. 31. p. 177. l. 5. conf. Hard. Jun. Animadv. L. 2. c. 2.
- 169 Что тирскій пурпуръ имѣлъ этотъ цвѣтъ, видно изъ одной геркуланской картины, на которой изображены: полководецъ, повидимому Титъ, и Викторія съ значкомъ победы. Плащъ предводителя побѣжденнаго народа на значкѣ сдѣланъ пунсовымъ, а плащъ самого полководца — цвѣта сюргуча. Въ пурпуръ одѣвались императоры, и слова «пурпуръ» и «императорская мантия» имѣютъ равносильное значеніе.
- 170 Falconet. Refl. sur la sculpt. p. 52. 58.
- 171 Herodot. L. I. p. l. 18.
- 172 Achil. Tat. Erot. L. I. p. 9. l. 3.
- 173 Eurip. Hecub. v. 933.
- 174 Alex. v. 1100. conf. Casaub. Anim in Suet. p. 28. D.
- 175 Salmas. Not. in Achil. Tat. Erot. p. 543.
- 176 Non. Marcel. c. 16. p. 5.
- 177 Casaub. Not. in Spartian. p. 55. D. Petit. Miscel. L. 5. c. 9. p. 174.
- 178 Descr. des pier. gr. du Cab. de Stosch. p. 174.
- 179 Herod. L. 5. p. 201. l. 24.
- 180 Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.
- 181 Plutarch. in Numa. p. 140. l. 19.
- 182 Salmas. in Tertul. de Pal. p. 44.
- 183 Scalig. Poet. L. I c. 13. p. 21. C.
- 184 Liv. L. 27 c. ult. Amplissima vestis.
- 185 Salmas. in Lamprid. p. 222, E. et in Vospisc. p. 397. A.
- 186 Falconieri Disc. interna alla pir. di Cestio.
- 187 Pitt. Ere. T. I Tav. 4.
- 188 Pococke's descript. of the East. T. 2. P. I p. 266.
- 189 Reland. Ant. Hebr. p. 145.
- 190 Н. і 590. Od. γ 154.
- 191 Βαδρῶνους γυναικας: въ первомъ приведенномъ мѣстѣ Барнесъ передаетъ это черезъ *profunde succinctas*, а во второмъ *demissas zonas habentes*, но и то и другое не вѣрно. Греческіе схоластики также мало поняли это мѣсто, и если въ Etymol. Magn. сказано, что это было прозвище варварскихъ женщинъ, то оно относится вѣроятно къ тому мѣсту Эхила (Pers. v. 55), гдѣ поэтъ такъ называетъ персидскихъ женщинъ. Стэнли уловилъ настоящій смыслъ этого слова; онъ переводитъ его черезъ *alte cinctarum*, высокоподвязанный. Схоластикъ Стація (Lut. in Lib. 10. Theb. Stat) вѣрно не хорошо былъ знакомъ съ изображеніемъ Добродѣтели, говоря, что она изображалась высокоподвязанной.
- 192 Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catul. Epithal. 65. Здѣсь удобнѣе вмѣсто *lactantes* сказать *luctantes*.
- 193 Non. Dionys. L. I. p. 15. v. 5. p. 22. v. 12.
- 194 Въ одной еще неопубликованной надписи Codicis Palatini Anthologiae въ ватиканской библіотеки слово это обозначаетъ, кажется, ту подвязку, которая носилась подъ грудью; о ней я говорилъ выше. Греч. стихъ этотъ: *Σανδαλα καὶ μάλα καὶ μαστῶν ενδοματά μίτραι*.
- 195 La Chaussée Mur. Rom. Sect. 2. tab. 9.
- 196 Spon. Miscel. Antiq. p. 44 Montfaucon. Ant. expl. T. I. P. I. pl. 56.
- 197 Mus. Capit. T. 3. tab. 20.

- 198 II. ξ v. 219. 223. conf. Non Dionys. L. 2. p. 35. l. 17.
- 199 Въ доказательство противъ этого объясненія можно привести то, что другіе говорятъ о поясѣ Венеры (Rigalt Not. in Onosandri stratagem. p. 37. seg. Prideaux Not. ad. Marm. Aründel. p. 24). Даже старые толкователи Гомера не поняли его въ этомъ мѣстѣ, и ἐγκάτθεο κόλπῳ, положи его (поясъ) на чресла, не можетъ означать, какъ думаетъ Схoliaстъ, κατὰχροφον ἰδίῳ κόλπῳ, т. е. спрячь его въ чреслахъ. Евстаѣій тоже не достигаетъ вѣрнаго значенія своимъ объясненіемъ слова καστός. Марторелли, профессоръ греческаго языка въ Неаполѣ, замѣчаетъ совершенно справедливо (Comment. de Regia Thesa Calamag. p. 153), что это слово есть не существительное, а прилагательное, употребляемое въ значеніи перваго позднѣйшими греческими поэтами. Авторъ одного греческаго стихотворенія къ Венерѣ, повидимому, также не понималъ, что за поясъ обозначался словомъ καστός, ибо онъ принималъ его за обыкновенный, носимый подъ грудью (Anthol. Epigr. grace L. 5. p. 231. a).
- 200 Mus. Etr. T. I. p. 217.
- 201 Pitt. Ere. T. I. tav. 31.
- 202 Descript. des pier. gr. etc. p. 55. n. 1577.
- 203 Pitt. Ere. T. I. tav. 22. 23.
- 204 Suld. in Δαπνοφόροι.
- 205 Non. Dionys. L. 2. p. 45. l. 17.
- 206 Aeschyl. Pers. 199. 468. 1035. Sophocl. Trachin. v. 609. 684. Eurip. Heracl. v. 49. 131. 604. Helen. v. 430. 573. 1556. 1645. Jon. v. 326. Herc. fur. v. 333.
- 207 Not. in Fl. Vopisc. p. 389. D.
- 208 Clampini Vet. Monum. T. I. c. 26. p. 239.
- 209 Bel. Civ. L. 1. p. 168. l. 6.
- 210 Super. Apoth. Hom. p. 144.
- 211 Horat. L. 1. ep. 17 v. 25.
212. Статуя эта отличается большой сумкой, въ родѣ охотничьей, висящей на правомъ плечѣ въ сторону лѣваго, узловой палкой и свитками въ ногахъ.
- 213 Sophocl. Trachin. v. 935.
- 214 Varro de L. L. L. 4. c. 30. Non. Marcel. c. 14. n. 33.
- 215 Aelian. Var. hist. L. 7. c. 9.
- 216 Hom. II. γ v. 419. Hesiod. Op. 4. v. 198. Anthol. B. 6. ep. 4.
- 217 Turneb. Advers. L. 23. c. 19. p. 768.
- 218 in Tertul. de Pal. p. 334.
- 219 Perrault. Paral. T. 1. p. 179. seg.
- 220 Talconet Refl. sur la Sculpt. p. 55.
- 221 Stosch. pier. gr. pl. 36.
- 222 Cf. Descript. etc. p. 167.
- 223 Pausan. L. 8. p. 638. l. 22. L. 10. p. 862. l. 4.
- 224 На одной очень старинной серебряной монетѣ города Таранто, Тарантъ, сынъ Нептуна, изображенъ сидящимъ на лошади; волосы связаны какъ у дѣвушекъ, такъ что можно было смѣшать полъ божества. Подъ лошадью помѣщенъ старый трагическій ларвѣ (маска).
- 225 Pausan. L. 1. p. 51. l. 26.
- 226 Ant. expl. Suppl. T. 3. pl. 4.
- 227 Scalig. Poet. L. 1. c. 14. p. 23. D.
- 228 Mus. Etr. T. 1. p. 101.
- 229 Conf. Huet. Lettr. p. 393. dans les Diss. recueillies par Tilladet. Pind. Nem. 7.
- 230 Paus. L. 10. p. 861. l. 11.
- 231 Ib. p. 864. l. 27. conf. Eurip. Phoeniss. v. 375.
- 232 Eurip. Iphig. Aul. v 1438. Troad.

- v. 279. 480. Helen. v. 1093. 1134. 1240.
- 233 Eurip. Elect. v. 108. 148. 241. 335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Char. p. 365.
- 234 Descr. des pier. gr. etc. p. 417.
- 235 Pococke's Descript. of the East. T. I p. 211.
- 236 Oedip. Colon. v. 306.
- 237 Belon. Obs. L. 2. ch. 35.
- 238 Pitt. Herc. T. 1. tav. 7. 21. 23.
- 239 На это указываетъ $\chi\rho\sigma\sigma\epsilon\sigma\alpha\nu\delta\alpha\lambda\omicron\nu$ $\chi\rho\upsilon\varsigma$ у Еврипида (Iphig. Aul. v. 1042). Фурія на одной этрусской вазѣ нарисованы съ фіолетовыми башмаками. (Dempst. Etrur. tab. 86).
- 240 Bartoli Pitt. ant. tav. 6.
- 241 Eeschyl. Pers. v. 662.
- 242 Casaub. Not. in Aen. Tact. c. 21. p. 84.
- 243 Cic. de Fin. L. 3. c. 14.
- 244 Spanh. ad Callim. in Dian. p. 134.
- 245 Pitt. Herc. T. 2. tav. 17.
- 246 L. 34. c. 14.
- 247 Hunt. Diss. on the Prov. of Salom. p. 13.
- 248 L. 2. p. 65. l. 13.
- 249 L. 5. p. 444. l. 24.
- 250 Herodot. L. 6. p. 215. l. 3.
- 251 На ней вмѣсто $\Sigma\Upsilon$ стоитъ $V\Gamma$ и также, т. е. какъ М, стоитъ сигма на приведенныхъ монетахъ Посидоніи. Ро (P) пишется съ маленькимъ хвостикомъ. Колонія написана $\Delta V A \Upsilon$.
- 252 Descr. des pier. etc. p. 40.
- 253 Acib. p. 388. l. 4.
- 254 L. 25. c. 16. Conf. Scalig. Conject. in Varron. p. 10.
- 255 Reinold, Hist. Litter. graec. et lat. p. 57.
- 256 Descr. des pier. etc. p. 405.
- 257 Лукіанъ (Contempl. c. 24. p. 523. Rhetor. graec. c. 18 p. 20. Val. Max. L. 3. c. 2. et 4) и другіе говорятъ, что герой писалъ своей кровью. Плутархъ (Parall. p. 545. l. 2) замѣчаетъ, что слова «побѣдоносному Юпитеру» обозначены имъ на щитѣ. Художникъ же слѣдуетъ вѣроятно другимъ извѣстіямъ, ибо онъ поставилъ слово Побѣда. Можетъ быть причиной тому былъ недостатокъ мѣста; во всякомъ случаѣ онъ взялъ слово, хорошо выражающее мысль героя. Слово написано на дорійскомъ нарѣчіи, на которомъ говорили въ Спартѣ, и стоитъ въ дат. падежѣ NIKAI , вм. NIKHI . См. описаніе рѣзн. камн. Музея Штосса.
- 258 L. I c. 82.
- 259 Fontanin Antiq. Hort. L. 1. c. 6. p. 116. Montfauc. Ant. expl. T. I p. II. pl. 174.
- 260 Fontan. l. c. Lucatel. Mus. Capit. p. 36.
- 261 Plin. L. 34 c. 19.
- 262 Felibien Hist. des Archit. p. 22.
- 263 Conf. Reinold. Hist. Litter. graec. et lat. p. 9.
- 264 Nouv. Traité de Diplom. T. I. p. 616.
- 265 Pausan. L. 1. p. 63. l. 25.
- 266 Vitruv. L. 4. c. I.
- 267 Pausan. L. 8. p. 693. l. 19.
- 268 Эти сосуды нарисованы и объяснены у Каноника Мацочи въ его поясненіяхъ Геракл. таблицъ, въ упомянутомъ королевскомъ музеѣ. Но гравюры не даютъ полного понятія, такъ какъ сдѣланы по плохимъ рисункамъ; которые я видѣлъ. Повидимому, издатель изучилъ оригиналъ меньше, чѣмъ его рисунки, ибо иначе ему бы бросился въ глаза обманъ на другой маленькой вазѣ этого музея, на

- которой по указанію подписи стоять Юнона, Марсъ и Дѣдалъ. Надпись эта не нарисована, какъ на другихъ сосудахъ, а вытиснена; на другомъ сосудѣ этой же коллекции большими буквами вырѣзано слово ΔΟΡΩΝΟΣ. Надпись ΜΑΕΙΜΟΣ ΕΓΓΡΑΨΕ на одномъ разрисованномъ сосудѣ коллекции юриста Валетта, въ Неаполѣ, можетъ тоже вызвать сомнѣнія въ своей подлинности. Я не могъ узнать, куда взять этотъ сосудъ; его нѣтъ въ ватиканской библіотекѣ, гдѣ находятся остальные вазы Валетты.
- 269 Deipn. L. 12. p. 512. E. conf. Descr. des pier. gr. etc. p. 275.
- 270 Bentley's Diss. upon Phalar. p. 36.
- 271 Geogr. L. 15. p. 688. C.
- 272 Roscommon's Essay on Poetry.
- 273 des Piles. Rem. sur l'Art. de peint. de Fresnoy. p. 105.
- 274 Ant. expl. T. 3. P. 2. p. 6 § 5.
- 275 Plin. L. 34. c. 19.
- 276 Quintil. Inst. Orat. L. 12. c. 10. p. 1087.
- 277 Plin. L. 34. c. 19.
- 278 Pausan. L. 6. p. 483. l. 24.
- 279 Imag. p. 464.
- 280 Plin. L. 34 c. 19.
- 281 Lomaze Idea della Pitt. p. 15.
- 282 Anthol. L. 7. fol. 276. be edit. Ald. 1521.
- 283 Ibid. fol. 278a.
- 284 Plato Politico p. 127 l. 43. ed. Bes. 1534.
- 285 Conf. Liceti Resp. de quaesit. per. epist. p. 66.
- 286 Pausan. L. 9. p. 780. l. 13. L. 2. p. 254. l. 28. Conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 543.
- 287 Homer. Hymne in Ven. v. 95.
- 288 Politico p. 127 l. 43.
- 289 Plato Politicor s. p. 466. l. 34.
- 290 Hom. H. i. v. 382 et Paus. l. e. p. 781. l. 4.
- 291 Plato Politico p. 123. l. 9.
- 292 Hesiod. Gen. Deor. v. 583.
- 293 Hom. Odis. Q. v. 18.
- 294 Olimp. I. v. 9.
- 295 Pausan. L. 5. p. 403. l. 4.
- 296 Id. L. 2 p. 148. l. 15.
- 297 Lucian. Imag. p. 463. seq.
- 298 Plin. L. 35. c. 6. n. 10.
- 299 Pausan. p. 781. l. ult.
- 300 Plin. L. 35. c. 36. n. 19.
- 301 Descr. des. pier. etc. p. 137.
- 302 Mus. Capit. T. 3. tav. 64.
- 303 Inst. Orat. L. 2. c. 3.
- 304 Plutarch. de Mus. p. 2081. l. 22.
- 305 Надпись слѣдующая: ΑΠΟΔΔΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ; не ΑΡΧΗΟΥ, какъ прочиталъ Баярди (Catal. de Mon. d'Erc. p. 170), и не ΕΠΟΙΗΣΕ, какъ читаетъ Марторелли (de Regia Thesa Calamar L. 2. c. 5. p. 426). Первый считаетъ ΕΠΟΗΣΕ за старинный способъ письма, что вѣрно только въ томъ случаѣ, если эта форма произведена отъ стариннаго эолійскаго глагола ποέω (Conf. Chishull. ad Inscrip. Sig. p. 39). Между тѣмъ, глаголъ этотъ встрѣчается у нѣкоторыхъ авторовъ (Aristoph. Equit. Act. I sc. 3. Theocr. Id. 10. v. 38), а также, какъ сказано выше, на надписи Медицеской Венеры и въ надписи Капеллы Понтана въ Неаполѣ (Sarno Vit. Pontano p. 97), безспорно позднѣйшей эпохи. Далѣе я встрѣчалъ это слово въ надписи между рукописями Фульвія Урсина въ ватиканской библіотекѣ.

- Оно попадаетъ также въ другой надписи въ виллѣ Алтіери и въ сочиненіи графа Кайлуса (Res. d'antiq. T. 2. pl. 75. l. 8). Значить, оно вовсе не такъ необыкновенно, какъ думаетъ Гори (Mus. Flur. T. 3. p. 35), и не составляетъ такой крупной ошибки, какую Мариеттъ (Pier. gr. T. I p. 102) придаетъ подписи подъ Медицейской Венерой.
- 306 Satyr. c. 2. p. 13. ed. Burm.
- 307 Dialog. de corr. eloq. c. 39.
- 308 L. 34. c. 10.
- 309 Excerpt. ex. Nic. Damasc. p. 513. v. τελευτῶες.
- 310 Demetr. Phal. de elocut. p. 26. l. 19.
- 311 Spon. Misc. Sect. 3. p. 71. Conf. Descr. des. pier. gr. etc. p. 46.
- 312 Stosch. Pierres gr. pl. 13.
- 313 Mus. Etr. p. 91.
- 314 Petrusi Ces. T. 6. tav. 6, но гравюра тамъ даетъ невѣрное понятіе.
- 315 На основаніи этой фигуры находится слѣдующая, уже разъ мною опубликованная (Descr. des pier. etc. p. 302), надпись:
Q. AUVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEM. RE
STITVERVNT.
- 316 Монета эта находится въ музеѣ Базанова, польскаго живописца въ Римѣ; поясненія о рѣдкихъ единственныхъ монетахъ его находятся у меня.
- 317 О формѣ буквъ надо сдѣлать нѣсколько замѣчаній. У буквъ, образующихъ наверху уголъ, одна линія всегда выдается, и въ такомъ видѣ онѣ встрѣчаются на надписяхъ и на глиняныхъ лампахъ (Passeri Lucern T. I. Tab. 24).
- Выдающаяся же черта принималась до сихъ поръ за признакъ позднѣйшей, антониновской эпохи (Baudelot, Util. des. voy. T. 2 p. 127); значить, статуя не могла быть столь старинной, какой она кажется по искусству. Но въ геркуланскихъ бумагахъ и на кускѣ стѣны тамъ же (Pitt. Ercul. p. 221) буквы написаны по тому же способу; между прочимъ онѣ таковы въ сочиненіи о краснорѣчій Филодема, жившаго въ одно время съ Цицерономъ; судя по многимъ поправкамъ и измѣненіямъ, рукопись написана собственно почеркомъ этого эпикурейскаго философа. Изъ этого слѣдуетъ, что греческія буквы съ хвостиками употреблялись уже во времена римской республики. О геркуланскихъ буквѣхъ можно составить себѣ понятіе по первымъ экземплярамъ такихъ писемъ, находящихся въ вѣнскаго императорской библіотекѣ (Lambec. Comment. Bibl. Vindol. T. 8. p. 411); сходство между ними полнѣйшее, за исключеніемъ того, что вѣнскія на одну линію длиннѣе).
- 318 L. 3. p. 247.
- 319 Reines. Inscr. Class. 2. n. 62, et ex. со. Super. Apotheos Homer p. 134.
- 320 Hist. L. 20. p. 793.
- 321 Nouv. Merc. de France, a 1729. Janvier. p. 64.
- 322 de Oper. Antiq. praest. L. I. c. 7. p. 2551.
- 323 Palmer. Exerc. in auct. graec. ad Diodor. p. 98.
- 324 Conf. Caryoph. de Marm. p. 32.
- 325 Orig. L. 16. c. 5. p. 1214.
- 326 Parol. des anc. et mod. Dial. 2.

- 327 Caylus sur. quelq. passag. de Plinē sur les arts p. 285.
- 328 Desc. des. Pier. etc. p. 315 n. 6.
- 329 Leg. L. 12. p. 956. A.
- 330 Эти сравненія могутъ лучше послужить для поясненія до сихъ поръ непонимаемаго выраженія у Діонисія Галикарнасскаго (Epist. ad. Сп. Pompej. de Plat. p. 204 l. 7) *χρῶς ἀρχαιοπινής*, и *χρῶς ἀρχαιότητος*, по отношенію къ письму Платона, и нѣкоторыхъ другихъ равнозначущихъ мѣстъ, чѣмъ всѣ ученыя и задорныя посланія Салмазія (Not. in Tertul. de Pal. p. 234 seq. Confut. Animadv. Andr. Cercotii, p. 172—189) и П. Петавія (And. Kerkoetii (Petavii) Mustigoph. Part. 3. p. 106. seq.) объ этомъ мѣстѣ. Говоря вообще, это выраженіе можно было бы перевести черезъ «нѣжно дымящееся и помазанное древности.» Слово *χρῶς* надо брать не въ переносномъ, а въ его первомъ и простѣйшемъ значеніи, а именно въ значеніи, возвышающагося одѣянія подбородка, котораго надо держаться вмѣстѣ съ моимъ примѣненіемъ этого образа къ обработанной поверхности Лаокоона; тогда покажется, что Діонисій хотѣлъ сказать тоже самое. Гардіонъ (sur une lettre de Denis d'Halic. p. 128), хотѣвшій объяснить это мѣсто по двумъ вышеупомянутымъ спорящимъ писателямъ, оставляетъ насъ еще въ большемъ невѣденіи. Такой же образъ возникаетъ при словѣ *χρῶς*, которымъ другіе писатели, напр. Аристофанъ (Nub. v. 974) опредѣляли пушистую кожу яблока.
- 331 Plin. L. 36. c. 10.
- 332 Nem. Od. 6. v. 107.
- 333 Vitruv. L. 7. c. 9. Plin. L. 33. c. 40.
- 334 Carlenca. Essay. sur l'hist. des bel. lett. T. 4.
- 335 Vasar. Vite de Pitt. Proem. p. 12.
- 336 Miscel. L. 2. c. 6. p. 83.
- 337 v. Franc. Jun. Ind. Artif.
- 338 Holsten. Not. in Steph. v. 1 τὸν p. 151.
- 339 Pausan. L. 3. p. 257.
- 340 Diar. Ital. p. 169.
- 341 Strab. L. 14. p. 672. l. 2.
- 342 Muffei Stat. n. 20.
- 343 Observ. sopr. alc. Stedagl. p. 370.
- 344 Greave. Descr. des Antiq. de Persep. p. 23.
- 345 L. 34. c. 37.
- 346 Isai c. 23. v. 14.
- 347 Cuper. Lettr. p. 363.
- 348 Solin Polyh. c. 27.
- 349 Lambec. Comment. bibl. Vindob. L. 3. p. 376.
- 350 Mus. Rom. p. 119.
- 351 Spon. Rech. d'antiq. p. 195. Montfauc. Ant. expl. T. I p. 1.
- 352 Holsten. Comment. in Vat. Pict. Nymph.
- 353 Zuccar. Idea de Pittori L. 2. p. 37.
- 354 Refl. sur la poés. etc. T. I p. 352.
- 355 Trent of ant paint.
- 356 Bellor sepoler. Fig. 66.
- 357 Ejusd. Pitt. del sepolc. de Nasoni tov. 15.
- 358 Fabric. Rom. p. 212.
- 359 Refl. sur la poés. etc. T. I. p. 351.
- 360 Paus. L. 1. p. 40. l. 11.
- 361 Pind. Pith. 4.
- 362 Rhet. L. 1. p. 21. l. 10. ed. Opp. Silburg. T. 1.
- 363 Plin. L. 33. c. 39.
- 364 Lucian. Jupit. tragved. p. 151. l. 28. ed. Graev.

- 365 Нельзя сказать, какой изъ греческихъ трагиковъ изображенъ тутъ. Софокль и Эврипидъ были съ бородами, какимъ изображенъ также Эсхиль на одномъ рѣзномъ камнѣ музея Штосса (Descr. etc. p. 417 № 51), гдѣ орелъ роняетъ ему на голову черепаху, отчего онъ умеръ.
- 366 Въ виллѣ Альбани, у испорченной фигуры Еврипида видны слѣды такого длиннаго посоха, что подтверждаетъ высоко приподнятое положеніе согбенной руки. Комикамъ придавался короткій посохъ, «которымъ бросаютъ въ зайцевъ» и съ такимъ же посохомъ изображается обыкновенно Талия. Еврипиду и другимъ трагикамъ можно было бы дать въ руки тирсъ, что гласить и надпись (Anthol. L. 5. p. 225. 6): греческ. стихъ см. Anthol. V 225. 6.
- 367 Бэрнсъ какъ будто сомнѣвается, что древніе носили желтыя одежды, пбо *στολὶδα χρυκόςουαν* (Eurip. Phoeniss. v. 1498) онъ переводить черезъ *stolam fimbriatam*.
- 368 Corn. Nep. Fragm. p. 159. ed. in us. Delph.
- 369 Bartoli Admir. Rom. № 48. Montfauc. Ant. expl. T. I pl. 15; Бартоли этого сфинкса принимаетъ за грифа.
- 370 Pitt. ant. di Bartoli, tav. 15.
- 371 Pitt. d'Ercol. T. 2. tav. 6.
- 372 Eurip. Hippolyt v. 1135.
- 373 Двѣ длинныя прямыя флейты были вѣрно тѣ, которыя назывались дорійскими, а фригійскія тѣ, изъ которыхъ одна кривая. Ибо на всѣхъ барельефахъ, относящихся къ Цибелѣ, находятся двѣ флейты этого послѣдняго рода, чего не замѣтили всѣ, писавшіе о флейтахъ (Meursius, Bartholinus).
- 374 Deipnos L. 13. p. 604 B.
- 375 Eurip. Dan. v. 92.
- 376 Dempster Etrur. tab. 88.
- 377 Pausan. L. 5. p. 439. l. 12.
- 378 Biblioth. L. 3. p. 131. ed. Rom.
- 379 Conf. Eurip. Hippol. v. 30.
- 380 Beger. Spicileg. Antiq. p. 136.
- 381 Pitt. Ercol. T. 1. tav. 24.
- 382 Gulen de Usi part. L. 10. c. 3.
- 383 Polit. L. 4. p. 407. I. 6. Edit. Basil.
- 384 L. 7. c. 9.
- 385 L. 33. c. 40.

ГЛАВА V-я.

Объ искусствѣ Римлянъ.

Отдѣлъ первый.

I. О произведеніяхъ римскихъ художниковъ.

По общему мнѣнію, вслѣдъ за описаніемъ греческаго искусства должно идти изслѣдованіе стиля римскихъ художниковъ, особенно скульпторовъ, по крайней мѣрѣ наши антикваріи и скульпторы признаютъ особыя свойства, присущія римскому искусству. Прежде были, и есть и теперь, произведенія искусства, какъ фигуры, такъ и барельефы, съ римскими надписями и статуи съ именами художниковъ. Къ фигу-

рамъ перваго рода относится та, которая,¹ была открыта не далѣе, какъ два года тому назадъ близъ Св. Вита въ окрестностяхъ Зальцбургъ и которую извѣстный архіепископъ и кардиналъ, Матвѣй Ланге, поставилъ въ этомъ городѣ. Статуя сдѣлана изъ бронзы, въ натуральную человѣческую величину и по позѣ напоминаетъ бельведерскую статую, несправедливо называемую Антиноемъ. Совершенно подобная же бронзовая статуя, съ такой же надписью и на томъ же мѣстѣ (на ляжкѣ фигуры) находится въ садахъ Аранжуеца, въ Испаніи, гдѣ видѣлъ ее мой пріятель Ан. Раф. Менгсъ, признающій ее за старинное произведеніе. Несмотря на всѣ старанія, я не могъ получить ни малѣйшихъ свѣдѣній о томъ, была ли Зальцбургская статуя копіей съ Аранжуецкой или наоборотъ. Единственно, что я знаю, такъ это то, что топорикъ въ рукахъ Зальцбургской есть новое прибавленіе невѣжественныхъ мастеровъ. Другая небольшая фигура, въ три пальма вышиной, изображающая Надежду и стоящая въ виллѣ Людовичи, по стилю, кажется, этрусская работа²; на ея основаніи находится римская надпись, приведенная мною въ предыдущей главѣ. Изъ барельефовъ съ римской надписью, я привелъ одинъ въ началѣ третьей главы, это барельефъ виллы Альбани, изображающій кладовую для съѣстныхъ припасовъ, въ той же виллѣ есть другой барельефъ, изображающій отца въ сенаторскомъ одѣяніи сидящаго на стулѣ, ноги его опираются на скамеечку и въ правой рукѣ онъ держитъ поясной портретъ сына; противъ него стоитъ женская фигура, насыпающая, новидимому, фіміамъ на курильницу, подъ ней слѣдующая надпись

C. LOLLIVS. ALCAMENES. DEC. ET. DVVMVIR.

Ко второму роду относится статуя, приведенная Боассардомъ съ надписью³ TITIVS. FECIT. Во дворцѣ Вероспи есть статуя Эскулапа съ именемъ художника⁴, ASSALECTVS. Я не привожу здѣсь рѣзныхъ камней съ именами римскихъ художниковъ, какъ то. Эполіана, Кая, Кнея и т. д.

II. О подражаніи этрускимъ и греческимъ художникамъ.

Эти памятники не доказываютъ еще отдѣльной системы искусства, не даютъ возможности установить стиль отличный отъ этрусскаго и греческаго; римскіе художники не образовали своего собственнаго стиля, но въ древнѣйшія времена подражали вѣроятно этрускимъ, отъ кото-

рыхъ они переняли многое, особенно изъ священныхъ обычаевъ, а въ позднѣйшій, болѣе цвѣтущій періодъ, ихъ художники были учениками грековъ.

Изъ римскихъ подражаній этрусскому искусству временъ республики сохранился валообразный металлическій сосудъ, стоящій въ коллегіи св. Игнатія. О несомнѣнности такого его происхожденія свидѣтельствуется надпись самого художника на крышкѣ сосуда, съ указаніемъ мѣста работы (Римъ), а этрусскій стиль проявляется не только въ самыхъ очертаніяхъ фигуръ, но и въ представленіяхъ, ими выражаемыхъ. Сосудъ этотъ имѣетъ 2 пальма въ вышину и около полутора въ разрѣзѣ, подъ верхнимъ краемъ и внизу сдѣланы украшенія, а въ промежуткѣ между ними, вогнутой работой, рѣзцомъ изображена исторія Аргонавтовъ, ихъ прибытіе, бой и побѣда Поллукса и т. д. Вокругъ крышки изображена охота, а въ серединѣ стоятъ три фигуры, отлитыя отдѣльно и представляющія умершую особу, въ чьей могилѣ найденъ сосудъ съ двумя фавнами съ человѣческими ногами, по представленію этрусковъ, которые изображали этихъ полубоговъ или такъ, или съ конскими ногами и хвостами. Подъ фигурами стоитъ упомянутая уже надпись, съ одной стороны имя дочери умершей⁵ DINDIA MACOLNIA etc., съ другой имя художника NOVIOS etc.

Каждая изъ трехъ ножекъ, на которыя сосудъ поставленъ, отлита отдѣльно и имѣетъ свое особенное значеніе. На одной стоитъ Геркулесъ съ фигурами Добродѣтели и Нѣги, изображенными не въ женскомъ образѣ, какъ у грековъ, а въ мужскомъ.

III. Ошибочное мнѣніе объ особенномъ стилѣ въ искусствѣ.

Предразсудокъ объ особомъ стилѣ въ искусствѣ римлянъ, отличномъ отъ греческаго, возникъ вслѣдствіе двухъ причинъ. Первою изъ нихъ было невѣрное объясненіе изображенныхъ событій, такъ какъ часто въ изображеніяхъ взятыхъ изъ греческихъ мифовъ видѣли событія римской исторіи и предполагали въ нихъ работу римскихъ же художниковъ. Такое заключеніе дѣлаетъ одинъ писатель⁶ изъ натянутого объясненія превосходнаго греческаго рѣзнаго камня музея Штосса. На послѣднемъ изображена Поликсена⁷, дочь Пріама, принесенная въ жертву Пирромъ на могилѣ его отца Ахилла; а онъ видитъ въ этомъ исторію Лукреціи. Въ видѣ доказательства своего объясненія онъ приводитъ римскій стиль работы, который, по его словамъ, въ ней

явственно обнаруженъ; такова манера разсуждать этого писателя изъ неправильнаго заключенія онъ выводитъ ошибочную посылку. Такое же заключеніе онъ вѣрно сдѣлалъ бы изъ прекрасной группы юнаго Папириуса, еслибъ тамъ не стояло имя греческаго художника. Вторая причина лежитъ въ несвоевременномъ поклоненіи греческимъ произведеніямъ; всякое посредственное произведеніе приписывается римлянамъ, думая вѣроятно, что недостатки въ искусствѣ будутъ вѣрнѣе приписать римлянамъ, чѣмъ грекамъ. Поэтому все, что кажется дурнымъ, приписывается римлянамъ, но безъ всякихъ къ тому доказательствъ. Изъ этихъ неосновательныхъ и произвольно принятыхъ мнѣній, я вывожу оправданіе своему убѣжденію, подтвержденному всѣми новѣйшими свѣдѣніями, а именно, что понятіе объ особенномъ римскомъ стилѣ есть ничто иное какъ выдумка. Чтобы ничего не пропустить я хочу во первыхъ описать обстоятельства, сопровождавшія искусство во время римской республики. Здѣсь мнѣ приходится отступитъ отъ принятаго мною порядка въ описаніи очертаній нагаго и одѣтаго тѣла; постараюсь же, говоря о мужскихъ одеждахъ, дать то, что видно, а не то, что читаешь.

IV Исторія искусства въ Римѣ.

Во времена царей вѣроятно было очень мало, или даже совсѣмъ не было, римлянъ, предавшихся искусству, особенно скульптурѣ, такъ какъ Плутархъ⁸ говоритъ, что по законамъ Нумы не позволялось божеству придавать человѣческой образъ; поэтому спустя шестьдесятъ или даже, по словамъ Варрона⁹, сто семьдесятъ лѣтъ послѣ смерти этого царя, въ римскихъ храмахъ не было ни одной статуи или картины, изображавшей божество. Но подъ этимъ я говорю только о храмахъ т. е. о мѣстахъ богослуженія, ибо въ Римѣ были статуи боговъ, какъ я и приведу сейчасъ, но только не въ храмахъ.

Для другихъ общественныхъ произведеній употреблялись этрусскіе художники, бывшіе въ древнѣйшее время для Рима тѣмъ, чѣмъ впоследствии стали для него греки; ими же была сдѣлана статуя Ромула, приведенная мною въ первой главѣ. Но мы не знаемъ, была ли бронзовая волчица Капитолія, кормящая Ромула и Рема, та самая, о большой древности которой говоритъ Діонисій Галикарнасскій¹⁰, или та, которая, по словамъ Цицерона¹¹, была попорчена молніей. Намъ извѣстно только, что на бедрѣ животнаго видна значительная трещина, — можетъ быть результатъ удара молніи.

Тарквиній Прискъ ¹² или, какъ другіе его называютъ, Тарквиній Гордый ¹³, призвалъ художника изъ Фрегеллъ, земли Вольсковъ, а по Плутарху, художниковъ изъ Веій, чтобы сдѣлать изъ обожженной глины статую Юпитера Олимпійскаго и квадригу, поставленную на храмъ. Другіе предполагають, что памятникъ этотъ былъ исполненъ въ Вейяхъ. Кайя Цецилія, супруга Тарквинія древняго, заказала свою собственную статую и велѣла ее поставить въ храмъ бога Санги ¹⁴. Во времена республики и даже въ эпоху Гракховъ статуи римскихъ царей находились еще у входа въ Капитолій ¹⁵.

Простота нравовъ и постоянное военное положеніе государства не благопріятствовали существованію и развитію искусства. Высшая честь, достававшаяся на долю лица ее заслужившаго, состояла въ постановкѣ ему столба или колонны ¹⁶, когда же заслуги стали вознаграждаться статуями, то было предписано, чтобы онѣ не были выше трехъ ¹⁷ футовъ, — большое ограниченіе для развитія таланта. Значить, такой величины были бронзовые статуи Горація Коклеса, поставленные ему въ храмъ Вулкана ¹⁸, конная также бронзовая статуя Клеіи ¹⁹, сохранившаяся до временъ Сенеки ²⁰, и много другихъ, сдѣланныхъ въ первое время римской исторіи. Изъ мѣди дѣлались и другіе общественные памятники. На бронзовыхъ же колоннахъ были выгравлены новыя узаконенія, какъ напр. то, которое разрѣшало римлянамъ строиться на Авентинскомъ холмѣ ²¹, въ началѣ четвертаго вѣка римскаго лѣтосчисленія. Вскорѣ послѣ того были воздвигнуты колонны, на которыхъ выставили законы Децемвировъ ²².

Надо предполагать, что большинство статуй боговъ, воздвигнутыхъ въ первыя времена республики были, сдѣланы сообразно величинѣ и отдѣлкѣ ихъ храмовъ; а эти послѣдніе не отличались своимъ великолѣпіемъ, если судить по храму Фортуны, оконченному въ продолженіе одного года ²³; тоже самое доказывается и описаніями ²⁴, и развалинами храмовъ, уцѣлѣвшими до нашего времени.

Упомянутыя статуи дѣлались вѣроятно этрусскими художниками: по крайней мѣрѣ въ этомъ увѣряетъ насъ Плиній ²⁵, говоря о колоссальномъ бронзовомъ Аполлонѣ, поставленномъ впослѣдствіи въ библіотекѣ храма Августа. Въ 461 году города Рима и значить въ 121-ю олимпиаду, Спурій Карвилій, одержавшій побѣду надъ Самнитянами, поручилъ отлить эту статую одному этрусскому художнику, матерьяломъ для нея послужили шлемы, наколѣнники и кирасы, отнятые у побѣжденныхъ. Статуя эта, говорятъ, была такъ велика, что ее можно было видѣть

съ Альбанской горы, теперь называемой Монте Каво. Спурій Кассій, римскій Консулъ 252 года, заказалъ изъ бронзы первую статую Церерѣ²⁶ Въ 417 году были воздвигнуты статуи Консуламъ Л. Фурію Камиллу и Е. Мэнію, послѣ побѣды ихъ надъ Латинцами, но изъ какого матерьяла, не сказано; это были первыя конныя статуи²⁷ Точно также римляне пользовались услугами этрусскихъ живописцевъ, изъ которыхъ одинъ украсилъ картинами храмъ Цереры²⁶; при передѣлкѣ храма картина вмѣстѣ со стѣной была вынесена оттуда и отнесена въ другое мѣсто.

Изъ мрамора въ Римѣ начали работать поздно, доказательствомъ чему служить извѣстная надпись²⁹ Л. Сципіона Барбатуса³⁰, найдостойнѣйшаго мужа своего времени. Она выгравирована на очень посредственномъ камнѣ, называемомъ пеперино. Изъ подобнаго же камня была вѣроятно надпись на Columna Rostralis К. Дуиллія, а не изъ мрамора, какъ сообщаетъ одно мѣсто Силія³¹ Остатки нынѣшней надписи безспорно принадлежатъ болѣе позднему времени.

До 454 года, т. е. до 120 Олимпіады, статуи дѣлались съ длинными волосами и бородами, какъ носили ихъ сами граждане³¹, ибо только въ этомъ году прибыли въ Римъ изъ Сициліи первые цирюльники³³ Титъ Ливій сообщаетъ³⁴, что Консулъ М. Ливій, удалившійся изъ Рима по причинѣ какого то неудовольствія и отроотившій себѣ бороду, сбрилъ ее, когда снова вернулся по просьбамъ сената. Сципіонъ Африканскій Старшій носилъ длинные волосы³⁵, когда велъ первые переговоры съ Масиниссой; всѣ же базальтовые и мраморныя головы этого полководца сдѣланы стриженными, ибо изображаютъ его въ позднѣйшіе годы.

Въ эпоху второй Пунической войны въ живописи упражнялись даже благороднѣйшіе римляне. К. Фабій, посланный послѣ неудачной битвы при Каннахъ къ Дельфійскому оракулу, получилъ за свое искусство прозвище Пиктора³⁶ Года два спустя послѣ этой битвы Тиберій Гракхъ заказалъ нарисовать въ Римскомъ храмѣ Свободы увеселенія своего войска въ Беневентѣ, послѣ побѣды надъ Ганнономъ, карфагенскимъ предводителемъ³⁷ По сообщенію Тита Ливія Беневентинцы угощали войска на улицахъ. Такъ какъ большая часть войска состояла изъ рабовъ, которымъ передъ битвой Гракхъ, съ позволенія Сената, обѣщалъ свободу, то солдаты обѣдали въ шапкахъ и въ бѣлыхъ повязкахъ на лбу, въ знакъ своего освобожденія. Между воинами были такіе, которые не хорошо исполнили свои военныя обязанности

и потому должны были ѣсть стоя. Оттого на картинѣ нѣкоторые изъ нихъ изображены за столомъ, другіе стоя, а граждане имъ прислуживающими.

Въ эту вторую Пуническую войну Римляне напрягли всѣ свои усилія, и благодаря своей твердости восторжествовали надъ препятствіями. Не смотря на полное уничтоженіе нѣсколькихъ войскъ и чувствительное уменьшеніе числа жителей, которыхъ осталось только 137,000³⁸, они выставили къ концу войны снова 23 легіона³⁹. Въ эту войну Римъ преобразился, какъ Аѳины въ Персидскую. Римляне, сойдясь ближе съ Греками и вступивши съ ними въ союзы, заимствовались отъ нихъ, и вошли во вкусъ ихъ изящныхъ искусствъ. Первые Греческія произведенія были привезены въ Римъ Клавдіемъ Марцелломъ послѣ взятія Сиракузъ. Статуи и другія художественныя вещи, вывезенныя оттуда, были употреблены имъ на украшеніе Капитолія и пожертвованнаго имъ храма у Капенскихъ воротъ⁴⁰. Точно также были вывезены К. Фульвіемъ Флаккомъ всѣ статуи изъ Капуи, по взятіи этого города⁴¹.

Не смотря на огромное количество статуй, вывезенныхъ изъ побѣжденныхъ городовъ, въ Римѣ не переставали дѣлать новыя статуи боговъ. Около этого времени трибуны стали употреблять доходы отъ взысканій на постановку бронзовыхъ статуй въ храмъ Цереры⁴². На семнадцатомъ году этой войны эдилы пользовались еще штрафами съ цѣлю поставить три новыя статуи въ Капитоліи⁴³. Спустя небольшой промежутокъ времени, на тѣ же средства были поставлены три бронзовыя статуи въ честь Цереры, Отца Освободителя и Свободы⁴⁴. Л. Стертиній употребилъ добычу, полученную въ Испаніи, на сооруженіе, на рынкѣ быковъ, двухъ Триумфальныхъ арокъ, украшенныхъ золочеными статуями⁴⁵. Титъ Ливій замѣчаетъ⁴⁶, что тогда еще не существовало въ Римѣ публичныхъ зданій, называемыхъ базиликами.

Во время общественныхъ процессій носили деревянные статуи, какъ напр. это сдѣлали, два года спустя послѣ взятія Сиракузъ⁴⁷, на двѣнадцатомъ году войны. Когда молнія ударила въ храмъ Юноны Регины, на Авентинскомъ холмѣ, то, чтобы отклонить зловѣщее предзнаменованіе, была организована процессія съ двумя статуями богини изъ кипариснаго дерева, за статуями шли двадцать семь дѣвушекъ въ длинныхъ платьяхъ, пѣвшія гимнъ въ честь богини.

Когда Сципіонъ Африканскій прогналъ Корфагенянъ изъ Испаніи и собирався перенести войну на почву Африки, то Римляне послали дельфійскому оракулу изображенія ихъ боговъ, сдѣланныхъ изъ тысячи

фунтовъ серебра, отнятаго отъ побѣжденныхъ, и золотую корону въ двѣсти фунтовъ ⁴⁸

Окончивши войну Римлянъ съ Филиппомъ въ Македоніи, отцемъ Персея, Квинцій вывезъ изъ Греціи множество бронзовыхъ и мраморныхъ статуй, а также вазъ художественной работы: эта его добыча была выставлена передъ народомъ въ продолженіе трехъ дней ⁴⁹, въ которые совершался его триумфъ, что случилось въ 145-ю олімпіаду. Между этими сокровищами находилось десять серебрянныхъ щитовъ и одинъ золотой, независимо отъ ста четырнадцати золотыхъ-же вѣнцовъ, подаренныхъ греческими городами. Спустя немного, за годъ до войны римлянъ съ Антіохомъ Великимъ, на крышѣ храма Капитолійскаго Юпитера была воздвигнута вызолоченая квадрига, украшенная двѣнадцатью щитами, тоже вызолоченными ⁵⁰. Сципіонъ Африканскій, вызвавшійся замѣщать своего брата въ войнѣ съ Антіохомъ, передъ отправленіемъ въ Азію выстроилъ на вершинѣ Капитолія Триумфальную арку и украсилъ ее семью золоченными статуями и двумя конями; передъ аркой онъ поставилъ два большихъ мраморныхъ бассейна ⁵¹.

До сто сорокъ седьмой Олімпіады и до времени побѣды, одержанной надъ Антіохомъ Луціемъ Сципіономъ, братомъ африканскаго, статуи боговъ, стоявшія въ храмахъ, были по большей части изъ дерева или глины ⁵²; въ городѣ было мало какихъ-либо общественныхъ зданій, отличавшихся роскошью ⁵³. Но побѣда эта, утвердившая владычество римлянъ до Таврскихъ горъ и наполнившая Римъ огромной добычей, много способствовала введенію тамъ роскоши и азіатской нѣги ⁵⁴; къ тому же времени относится появленіе въ Римѣ греческихъ вакханалій ⁵⁵. Между другими богатствами, увеличившими блескъ триумфа Л. Сципіона, были серебряныя рѣзныя вазы, вѣсомъ въ 1424 фунта ⁵⁶, а также золотые сосуды, такой же работы въ 1024 фунта вѣсомъ.

Принявши у себя греческихъ боговъ съ греческими же именами ⁵⁷, римляне приставили къ нимъ жрецовъ изъ этой націи. Это нововведеніе послужило поводомъ къ многочисленнымъ заказамъ статуй этихъ боговъ какъ въ Греціи, такъ и въ Римѣ, но греческимъ художникамъ. Прежніе глиняные барельефы, по словамъ Катона Цензора, сдѣлались предметомъ насмѣшекъ ⁵⁸. Около этого времени Л. Квинцій, побѣдившій Филиппа Македонскаго, былъ награжденъ сооруженіемъ ему статуи съ греческой надписью ⁵⁹, что свидѣтельствуетъ о работѣ гре-

ческаго художника. Надпись на подножьи статуи, воздвигнутой Цезарю Августомъ, заставляетъ насъ дѣлать тоже предположеніе.

Лишь только миръ былъ заключенъ съ Антиохомъ, какъ его союзники, Этолійцы, снова взялись за оружіе противъ Македонянъ. Римляне, бывшіе тогда въ дружбѣ съ послѣдними, приняли участіе въ войнѣ и осадили Амбракію, которая послѣ упорной обороны должна была имъ сдаться. Городъ этотъ, бывшая резиденція царя Пирра, изобиловалъ бронзовыми и мраморными статуями, картинами и другими художественными произведеніями, — и всѣ онѣ достались побѣдителямъ. Все было перевезено въ Римъ, такъ что амбракійцы жаловались сенату, что у нихъ не осталось ни одного божества для поклоненія⁶⁰ М. Фульвій, побѣдитель надъ Этолійцами, выставилъ, на время своего триумфа, двѣсти восемьдесятъ статуй бронзовыхъ и двѣсти тридцать мраморныхъ⁶¹ Изъ Греціи были выписаны художники для устройствъ игръ, данныхъ этимъ консуломъ народу⁶² Тогда въ первый разъ римляне увидали греческихъ борцовъ. Этотъ же самый М. Фульвій, бывший въ 573 году цензоромъ въ Римѣ вмѣстѣ съ М. Эмилиемъ, началъ украшать городъ общественными зданіями, въ которыхъ царило великолѣпіе⁶³ Надо думать, что тогда еще въ Римѣ не употребляли мрамора, ибо въ то время римляне еще не вполнѣ господствовали надъ Лигуріей, гдѣ находилась Луна, нынѣшняя Каррара, богатая своими мраморными ломками. Цензоръ Фульвій велѣлъ вывезти изъ Кротона, города въ Великой Греціи, мраморныя черепицы⁶⁴, покрывавшія знаменитый храмъ Юноны Лациніи, для крыши храма, который онъ далъ обѣтъ выстроить. Его сотрудникъ цензоръ Эмилиій вымостилъ одинъ рынокъ и, что всего страннѣе, велѣлъ окружить его частоколомъ⁶⁵

Въ 564 году римскаго лѣтосчисленія, Сципіонъ Африканскій поставилъ статую Геркулеса въ храмъ этого полубога⁶⁶, и двѣ вызолоченныя биги на крышу Канитолія. Тамъ же эдилъ Фульвій Флаккъ велѣлъ поставить двѣ вызолоченныя статуи. Сынъ его Глабріонъ, побѣдившій Антиоха при Термопилахъ, воздвигъ своему отцу первую вызолоченную статую. Титъ Ливій говоритъ, что она была первая статуя этого рода въ Италіи⁶⁷; но безъ сомнѣнія онъ говоритъ только о статуяхъ великихъ людей. Въ послѣднюю македонскую войну, депутаты города Халкиды жаловались на претора К. Лукреція, которому они сдались, за то, что онъ велѣлъ ограбить всѣ ихъ храмы и вывезъ оттуда въ Анціумъ всѣ статуи и другія сокровища⁶⁸ Послѣ побѣды надъ Персеемъ, Павелъ Эмилиій отправился въ Дельфы, гдѣ работали

надъ пьедесталами, на которые царь этотъ собирався поставить свои статуи побѣдитель предназначилъ ихъ для себя⁶⁹

Вотъ общая картина римскаго искусства во времена республики. Дальнѣйшую исторію этого искусства, до эпохи уничтоженія свободы римлянъ, я изложилъ во второй части, ибо тогда она тѣсно связана съ исторіей Греціи. Данныя мною свѣдѣнія имѣютъ, по крайней мѣрѣ то преимущество, что во многомъ облегчатъ трудъ людей, желающихъ изучить этотъ предметъ досконально путеводной нитью для нихъ послужить и подтвержденіе моихъ розысканій древними писателями, и ихъ хронологическій порядокъ.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

О римскихъ мужскихъ одеждахъ.

Я уже сказалъ, что во второмъ отдѣлѣ этой главы будетъ изложено нѣсколько краткихъ замѣчаній о формѣ римской мужской одежды (ибо въ искусствѣ главную роль играетъ форма) настолько, насколько это можетъ быть понято безъ приведенія самихъ фигуръ, большая часть этихъ замѣчаній относится и къ греческому одѣянію. Подъ мужскими одеждами я подразумѣваю и вооруженіе. Сначала я скажу объ одеждахъ, покрывающихъ все тѣло, а затѣмъ объ одѣяніи отдѣльныхъ частей.

I. Объ одѣяніи тѣла.

Нижнее платье считалось нѣкоторыми древними народами за женскую одежду⁷⁰, и древнѣйшіе римляне носили одну только тогу поверхъ голаго тѣла⁷¹; такъ были изображены Ромулъ и Камиллъ на Капитолійскихъ статуяхъ⁷² И въ позднѣйшее время тѣ, которые представлялись народу на Кампо Марціо для полученія почетныхъ должностей, отправлялись туда безъ нижняго платья⁷³ и съ открытой грудью, чтобы обратить вниманіе на раны, доказывавшія ихъ храбрость.

Вообще же римляне позднѣйшаго времени, какъ и греки, за исключеніемъ циниковъ, носили нижнее платье, и мы знаемъ, что Августъ надѣвалъ зимою четыре нижнихъ одежды, одна на другую.

На статуяхъ, бюстахъ и барельефахъ это нижнее платье видно только на груди и на шеѣ, ибо фигуры изображены въ тогахъ или мантияхъ и только на старыхъ картинахъ ватиканскаго Теренція и Виргилія попадаются фигуры въ одной нижней одеждѣ. Это была рубанка съ рукавами, надѣваемая черезъ голову, и доходила, будучи надѣта безъ пояса, до самыхъ икръ. Рукава часто дѣлались очень короткими, покрывавшими лишь верхній мускулъ руки, какъ на пре-

красной статуѣ сенатора въ виллѣ Негрони; это называлось *κολοβία*⁷⁴ Длинные и узкіе рукава, на подобіе женскихъ, носили, по словамъ Липсія⁷⁵ только *Cinaedi* и *pueri meritorii*. Рабы, не носившіе тоги, одѣвались въ нижнее платье доходившее до колѣнъ и подвязывали его поясомъ. На одной мраморной вазѣ дворца Фарнезе, съ превосходнымъ изображеніемъ танцующихъ Вакханокъ и Силена, видно нижнее платье индійскаго съ бородой Бахуса, причемъ замѣчательно, что на груди оно зашнуровано это единственный случай этого рода.

Римская тога, подобно греческимъ плащамъ и нашему верхнему платью, выкраивалась круглой⁷⁶; пусть читатель вспомнить, что я говорилъ ему въ предъидущей главѣ о плащѣ греческихъ женщинъ. Когда же Діонисій Галикарнассскій говоритъ, что римская тога имѣла полугруглую форму⁷⁷ то, я предполагаю, онъ подразумѣваетъ форму, которую она принимала при надѣваньи, а не выкройку ея. Тога закидывалась, какъ и греческіе плащи, отчего и происходитъ трудность объяснить первоначальную ея форму. Ученые не видятъ другой разницы между тогою и плащемъ, особенно философовъ, какъ только ту, что одна носилась прямо на тѣлѣ, другой поверхъ нижняго платья⁷⁸ Другіе предполагаютъ греческіе плащи четырехугольными и умышленно видятъ четыре конца на гравюрахъ съ фигурой Евринида⁷⁹ и столько же концовъ на плащѣ одной фигуры апоѳеоза Гомера во дворцѣ Колонна⁸⁰ Но оба писателя ошиблись, и ни на той, ни на другой фигурѣ нѣтъ предполагаемыхъ ими концовъ. Небольшая статуя съ именемъ Евринида на пьедесталѣ⁸¹ считалась утерянной и только недавно была вынесена на свѣтъ божій изъ гардеробной дворца Фарнезе; одно время она находилась у меня и потому я могу о ней и судить.

Тога, подобно плащу, набрасывалась на лѣвое плечо и образовала этимъ кучу складокъ, называемую *Sinus*⁸² Обыкновенно тога не подпоясывалась, какъ замѣчаютъ и другіе, но были случаи, когда это дѣлалось, судя по нижеприведеннымъ мѣстамъ изъ Аппіана⁸³ Въ битву греки не надѣвали плаща⁸³, а римляне тоги, и замѣняли ихъ легкой накидкой, называемой у первыхъ хламидой, у вторыхъ тибенимъ или палудаментумъ, тоже круглой формы⁸⁵, и только величиной отличавшейся отъ плаща или тоги; все, что говорятъ объ ея особенной формѣ, опровергается очевидностью. Ибо всѣ статуи въ панциряхъ, а также и нѣкоторыя другія, какъ напр. нагой Августъ, виллы Альбани, конный Маркъ Аврелій и два плѣнные царя, изъ чернаго мрамора, въ Капитоліи, а также императорскіе бюсты снабжены такой

накидкой, причемъ ясно видно, что она круглая, а не четырёхугольная, уже по однимъ складкамъ, которыя не могли драпироваться иначе. Эта накидка скрѣплялась обыкновенно на правомъ плечѣ пуговицей и висѣла на лѣвомъ, такъ, что правая рука оставалась свободной. Иногда же пуговица сидитъ на лѣвомъ плечѣ, какъ напр. на бюстахъ Друза, Клавдія Гальбы, Траяна, Адріана и Марка Аврелія въ Капитоліѣ.

Украшенія и отдѣлка мужскихъ одеждъ, которыхъ не видно на памятникахъ, не принадлежитъ къ этому отдѣлу. Я укажу здѣсь только на одну старую Геркуланскую картину, изображающую музу Талію, на которой находится предполагаемый клавусъ⁸⁶. На плащѣ этой фигуры со стороны, покрывающей бедро, сдѣлана длинная четырёхугольная полоса особаго цвѣта, и авторы, объяснявшіе геркуланскія картины, стараются доказать, что это и есть римскій клавусъ, т. е. кусокъ пурпура, вытканый или нашитый, по ширинѣ котораго можно было судить о достоинствѣ и положеніи лица.

II. Объ одѣяніяхъ для отдѣльных частей.

Подъ этимъ я разумѣю одѣянія головы, рукъ и ногъ. У римлянъ не было обыкновенія носить на головѣ діадему, какъ греки, у которыхъ эта головная повязка дѣлалась иногда кажется даже изъ бронзы; это послѣднее предположеніе подтверждается повидимому діадемой на бронзовой статуѣ Птолемея виллы Альбани, на которой сдѣланы продолговатые прорѣзы, должно быть для застѣжки⁸⁷. Борода часто связывалась узломъ подъ подбородкомъ⁸⁸, что видно на одной головкѣ въ Капитоліѣ и на другой геркуланской въ Портичи. Спартанцы не должны были носить усовъ⁸⁹. Голову путешественники и земледѣльцы покрывали въ защиту, какъ отъ солнца, такъ и отъ дождя, шляпой, похожей на наши шляпы, только обыкновенно безъ загнутыхъ полей и съ низкой тульей, что я указалъ въ предыдущей главѣ, говоря о женскихъ шляпахъ. Шляпы эти были съ завязками, которыя связывались подъ горломъ, а когда кто шелъ съ непокрытой головой, то шляпа висѣла на этихъ лентахъ за плечами. Но лентъ никогда не видно. На различныхъ рѣзныхъ камняхъ съ такой шляпой за плечами изображенъ Мелеагръ, на двухъ очень схожихъ между собою борельефахъ, въ виллахъ Альбани и Боргезе, изображающихъ Амфіона и Зета съ ихъ матерью Антіопой, у Зета шляпа виситъ за плечами, чтобы обозначить принятое имъ пастушеское состояніе. Я уже говорилъ объ этомъ произведеніи въ другомъ мѣстѣ⁹⁰. Такую же шляпу носили въ древнѣйшее время аѳиняне⁹¹, но потомъ она вышла

изъ употребленія⁹² Есть еще другой родъ шляпы съ отогнутыми полями, образующими спереди длинный козырекъ, а съ боковъ съ надрѣзами, въ родѣ тѣхъ шляпъ, что въ Германіи носятъ въ пути или на охотѣ. Такая шляпа на индійскомъ Бахусѣ вышеприведенной вазы во дворцѣ Фарнезе, шляпа съ высоко приподнятыми низкими полями, въ родѣ священническихъ, видна на одной фигурѣ охотника на описанной бронзовой вазѣ. Особый родъ шляпы носили римскіе авригаторы, т. е. имѣвшіе состязанія на колесницахъ къ верху онѣ съуживались совсѣмъ на манеръ китайскихъ. Такія шляпы можно видѣть въ соотвѣтствующихъ сценахъ на мозаикахъ дома Массини и у Монфокона на рисункѣ исчезнущаго произведенія.

Здѣсь надо сказать пару словъ о фригійскихъ шапкахъ для объясненія одного непонятнаго мѣста у Виргилія. Шапки эти носились и мужчинами и женщинами. Въ домѣ виллы Негрони находится юношеская головка мальчика въ фригійской шапкѣ, съ которой сзади спадаетъ что то въ родѣ покрывала, закутывающаго шею и покрывающаго подбородокъ до самой нижней губы; покрывало въ этомъ родѣ встрѣчается и на другой бронзовой фигурѣ⁹³, съ тою только разницей, что тамъ оно закрываетъ даже и ротъ. Благодаря этой головкѣ можно объяснить себѣ стихъ Виргилія о Парисѣ.

Maeconia mentum mitra cinemque madentem

Subnixus.

Aen. 4 v. 216.

На это мѣсто есть объясненія и даже поправки у нижеприведенныхъ писателей⁹⁴

Панталоны были въ употребленіи и у грековъ и у римлянъ, что видно на геркуланскихъ и другихъ картинахъ⁹⁵, этимъ опровергаются сообщенія нѣкоторыхъ писателей, утверждающихъ противное. Панталоны предполагаемаго Коріолана на картинѣ Титовой бани доходятъ на фигурѣ до самой ступни и синяго цвѣта. Греческія танцовщицы тоже носили панталоны, какъ и наши⁹⁶ Но употребленіе этой одежды не было всеобщимъ и мужчины вмѣсто нея носили часто особенныя повязки, которыя они обвертывали вокругъ бедеръ, но и это считалось изнѣженностью, ибо Цицеронъ упрекалъ за это Помпея⁹⁷; во времена Траяна простой народъ не употреблялъ еще такихъ повязокъ⁹⁸; На Константиновой аркѣ фигуры, окружающія этого императора, сдѣланы съ ляжками, непокрытыми до самыхъ колѣнъ. Панталоны варварскихъ народовъ замѣняли и чулки и подвязывались у самой ступни ремнями, держащими подошву. Позже стали отрѣзывать нижнюю часть, обра-

зующую чулокъ и отсюда ведетъ свое названіе нѣмецкое слово Strumpf (чулокъ), что означаетъ нѣчто отрѣзанное, отдѣленное, какъ это объясняетъ и Экгартъ. Значить, Микель Анжело сдѣлалъ ошибку противъ старинной одежды, придавъ своему Моисею чулки, отдѣльные отъ панталонъ и подвязанные подъ колѣнями.

О различныхъ родахъ древнихъ римскихъ башмаковъ было говорено уже не разъ и не въ одномъ мѣстѣ. По извѣстіямъ Аппіана римскіе башмаки отличались отъ греческихъ⁹⁹, но разницы этой мы указать не можемъ. Знатные римляне носили башмаки изъ красной кожи, вывозимой изъ Парейи¹⁰⁰. Благородные аѳиняне носили на башмакахъ серебряный или слоновой кости полумѣсяцъ, кажется съ боку, подъ лодыжками¹⁰¹. Здѣсь я напому обѣ описанной уже мною въ другомъ мѣстѣ¹⁰² статуѣ Адріана въ виллѣ Альбани. императоръ изображенъ въ панцырѣ и босикомъ я говорилъ уже, что онъ часто дѣлалъ пѣшкомъ до двадцати миль босикомъ и въ полномъ вооруженіи. Статуи этой больше и распознать невозможно, ея голову придѣляли къ другой статуѣ, а ей придали голову Септимія Севера, отчего босыя ноги утратили все свое значеніе.

Перчатки изображены на нѣкоторыхъ фигурахъ на погребальныхъ урнахъ, хотя Казобонъ и замѣчаетъ, что онѣ не употреблялись ни римлянами, ни греками¹⁰³. То что онъ говоритъ вполне ошибочно, ибо перчатки были уже извѣстны во времена Гомера, который описываетъ ихъ на Лаэртѣ, отцѣ Улисса¹⁰⁴.

III. О вооруженіи тѣла.

Къ вооруженію тѣла относятся панцырь, шлемъ и наколѣнники. У древнихъ панцырь дѣлался двойнымъ и покрывалъ грудь и спину; дѣлался онъ отчасти изъ металла, а отчасти изъ холста. Панцырь изъ холста употреблялся у Финикійцевъ¹⁰⁵, у Ассирійцевъ въ войскѣ Ксеркса¹⁰⁶, у Карфагенянъ¹⁰⁷, а также у Испанцевъ¹⁰⁸. Римскіе предводители и императоры носили повидимому такой же панцырь, какъ это сказано о Гальбѣ и какъ подтверждается статуями, панцыри которыхъ очень похожи на полотняные, ибо на нихъ отпечатлѣвается иногда каждый мускулъ, и надо думать, что скорѣе холстъ обтягиваетъ всѣ формы, чѣмъ онѣ обозначались на бронзѣ. Холстъ этотъ изготовлялся при помощи крѣпкаго вина или уксуса и соли¹⁰⁹ и брался въ восемь или десять слоевъ. Но бывали панцыри повидимому и изъ бронзы, а нѣкоторые очень похожи на одежду нашихъ кирасиръ; панцыри такого рода можно видѣть на прекрасномъ бюстѣ

Тита и на двухъ фигурахъ лежащихъ плѣнниковъ въ виллѣ Альбани; по обѣимъ сторонамъ панцыри скрѣплялись шарнирами или крючками.

Послѣ того, что было уже сказано о шлемахъ древнихъ, мнѣ остается только замѣтить, что не всегда ихъ дѣлали изъ металла, а бывали кажется шлемы кожаные и изъ другого сподручнаго матерьяла; ибо подъ ногой одной старинной статуи героя лежитъ раздавленный панцырь, чего не могло бы случиться будь онъ изъ бронзы.

Вооруженіе ногъ встрѣчается чаще на барельефахъ и рѣзныхъ камняхъ, и есть только одна статуя, на которой оно видно, это статуя виллы Боргезе. Такое вооруженіе употреблялось Этруссками и Сардинцами¹¹⁶ и замѣняло имъ наколѣнники, открывая голенъ и закрывая лишь икры.

Вотъ что по моему надо знать всякому художнику о мужскихъ одеждахъ римлянъ. Этимъ я и заключаю первую часть моей исторіи искусства.

Примѣчанія къ V главѣ.

- | | |
|--|--|
| 1 Gruter. Inscr. p. 989. n. 3. | 13 Plutarch. Public. p. 188. l. 20. |
| 2 Conf. Winckelmann Descr. des pier. gr. du cab. de Stosch. p. 301. seq. | 14 Scaliger. Conject. in Varron. p. 171. |
| 3 Antiquit. T. 3. fig. 132. | 15 Appian. de Bel. civ. L. 1. p. 168. l. 17. |
| 4 Stosch. préf. aux. Pier. gr. p. XI. | 16 Plin. L. 34. c. 11. |
| 5 DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. ME. ROMAI. FECIT. MED., вмѣсто ME, и ROMAI ROMAE. Въ этой надписи сохранилась первоначальная форма римскихъ буквъ, которыя здѣсь древнѣе, или по крайней мѣрѣ болѣе этрусскаго характера, чѣмъ на надписи Л. Корн. Сцип. Барбата въ барберинской библиотекѣ, стариннѣйшей римской надписи на камнѣ. Объ ней я говорилъ въ примѣчаніяхъ къ древней архитектурѣ. | 17 Plin. I. c. |
| | 18 Plutarch. Public. p. 192. l. 20. |
| | 19 Plin. l. 34. c. 13. |
| | 20 Consolat ad Marciam. |
| | 21 Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 10. p. 628. l. 40. |
| | 22 Ibid. p. 649. l. 35. |
| | 23 Ibid. p. 649. l. 35. L. 8 p. 305. l. 12. |
| | 24 Nonn. ap. Scalig. Conject. in Varr. p. 17. |
| | 25 L. 34. c. 18. |
| | 26 Ibid. c. 9. |
| | 27 Liv. L. 8. c. 14. |
| | 28 Plin. L. 35. c. 45. |
| 6 Scarfo Lettera etc. p. 51. | 29 Sirmond explic. hujus Inscr. conf. Fabret. Inscr. p. 461. |
| 7 Winckelm. Descrip. des pier. etc. p. 395. | 30 conf. Liv. L. 35. c. 10. |
| 8 Numa. p. 118. l. 26. | 31 Rycq. de Capit. c. 33. p. 124. |
| 9 ap. S. August. Civit. Dei L. 4. c. 36. | 32 Varro de re rust. L. 2. c. 11. p. 54. |
| 10 Ant. Rom. L. I. p. 64. l. 19. | 33 Plutarch. Camil. p. 254. l. 24. |
| 11 de divinat. L. 2. c. 20. | 34 L. 27. c. 34. |
| 12 Plin. L. 35. c. 45. | 35 Liv. l. 28. c. 35. |

- 36 Id. L. 22. c. 7.
 37 Id. L. 24. c. 16.
 38 Liv. L. 27. c. 36.
 39 Id. L. 26. c. 1.
 40 Id. L. 25. c. 40.
 41 Id. L. 26. c. 34.
 42 Id. L. 27. c. 6.
 43 Id. L. 30. c. 39.
 44 Id. L. 33. c. 25.
 45 Id. L. 33. c. 27.
 46 L. 26. c. 27.
 47 Liv. L. 27. c. 37.
 48 Id. L. 28. c. 45.
 49 Id. L. 34. c. 52.
 50 Id. L. 35. c. 41.
 51 Id. L. 37. c. 3.
 52 Plin. L. 34. c. 11.
 53 Liv. L. 40. c. 5.
 54 Id. L. 39. c. 6.
 55 Ibid. c. 9.
 56 Id. L. 37. c. 59.
 57 Cic. Orat. pro Corn. Balbo c. 24.
 58 Liv. L. 34. c. 4.
 59 Rycq. de Capitol. c. 26. p. 105.
 60 Liv. L. 38. c. 9. c. 43.
 61 Id. L. 39. c. 5.
 62 Ibid. c. 22.
 63 Id. L. 40. c. 51. 52.
 64 Id. L. 42. c. 3.
 65 Id. L. 41. c. 32.
 66 Liv. L. 38. c. 35.
 67 L. 40. c. 34.
 68 Id. L. 43. c. 9.
 69 Id. L. 45. c. 27.
 70 Herodot. L. 1. p. 40. l. 33.
 71 Gell. Noct. Att. L. 7. c. 12.
 72 Cic. Orat. pro M. Scauro.
 73 Plurach. Ρωμαῖχα p. 492. l. 31.
 74 Salmas. ad. Tertul. de Pall. p. 44.
 75 Antiq. Lect. L. 4. c. 8.
 76 Quintil. L. 11. c. 3. p. 844. l. 1.
 77 Antiq. Rom. L. 3. p. 187. l. 29.
 78 Casaub. Not. in Capitolin. p. 58.
 79 Ruben. de re. vestiar. L. 2. c. 6.
 p. 161.
 80 Cuper. Apotheos. Hom. p. 34.
 81 Fulv. Vrs. Imag.
 82 Turneb. Advers. L. 3. c. 26.
 83 Bel. Civ. L. 1. 173. l. 6.
 84 Casaub. in Theophr. p. 38.
 85 Etymol. magn. v. χαλῶνα.
 86 Pitt. Erc. T. 2. tav. 3. p. 18. n. 2.
 87 Слово χαλκεόρυκτορ, сказанное Еври-
 пидомъ про Гектора (Troad. v. 271)
 можно было бы удобнѣе примѣнить
 для этой повязки, чѣмъ для пан-
 цыря, какъ дѣлаетъ Бернсъ.
 88 Casaub. Animadv. in Athen. Deipn.
 L. 3. c. 19. p. 119. l. 24.
 89 Ibid. L. 4. c. 9. p. 170. l. 3.
 90 Descrip. des pier. gr. etc. p. 97.
 91 Lucian. Gymnas. p. 895.
 92 Philostr. Vit. Sophist. p. 572.
 93 Ficoroni Rom. p. 20.
 94 Turneb. Advers. L. 92 c. 25.
 95 Pitt. Erc. T. I. p. 7. 267.
 96 Athen. Deipnos. L. 13. p. 607.
 97 ad. Attic. L. 2. ap. 3.
 98 Dio Chrysost. Orat. ad Tyrann.
 99 Mithradat. p. 114. l. 17.
 100 Vales. Not. ad Ammian. 22. c. 4.
 p. 300.
 101 Philostrat. Vit. Sophist. 2 in He-
 rodot. Att. p. 555. l. 24.
 102 Préf. à la desc. etc. p. 24.
 103 Animadv. in Athen. 12. c. 2.
 p. 523. l. 29.
 104 Odyss. v. 229.
 105 Herodot. 6. p. 261. l. 5.
 106 Ibid. p. 257. l. 40.
 107 Pausan. 6. p. 499. l. 12.
 108 Strab. 3. p. 154. C.
 109 Casaub. ad. Sueton. p. 202 A.
 110 Winckelm. Descr. des pier. gr. etc.
 p. 201

Часть вторая.

Искусство въ связи съ обстоятельствами времени.

Во второй части этой книги содержится собственно исторія искусства въ точномъ смыслѣ этого слова и разсматриваются судьбы его въ Греціи въ связи съ внѣшними событіями, имѣющими огромное вліяніе на художества. Всѣ науки, даже философія, находятся въ зависимости отъ различныхъ событій историческаго характера, тѣмъ болѣе зависятъ отъ нихъ художества, являющіяся продуктомъ благосостоянія роскоши, а часто и тщеславія. Отсюда необходимо указать на тѣ обстоятельства, въ которыхъ находились греки въ различныя эпохи своей исторіи; мы сдѣлаемъ это на столько, на сколько это соотвѣтствуетъ нашему плану

Излагая эту исторію, я долженъ замѣтить во первыхъ, что изъ всѣхъ причинъ, способствовавшихъ развитію искусства, главнѣйшею была свобода. Но такъ какъ здѣсь будетъ изложена исторія искусства, а не его представителей, то я считаю ненужнымъ передавать ихъ жизнеописанія, тѣмъ болѣе, что онѣ были уже написаны другими; за то я перечислю ихъ главные произведенія и опишу ихъ, соотвѣтственно требованіямъ искусства. По той же причинѣ, я не буду перечислять художниковъ, названныхъ Плиніемъ и другими писателями, особенно тѣхъ, имя и произведенія которыхъ не вносятъ ничего поучительнаго въ эту исторію. Что касается греческихъ художниковъ отдаленнѣйшихъ временъ, то о нихъ я дамъ самыя точныя свѣдѣнія и въ хронологическомъ порядкѣ, отчасти потому, что объ нихъ умалчиваютъ современные писатели, отчасти же и потому, что ихъ произведенія во многомъ способствовали общему развитію искусства. Съ этихъ то свѣдѣній, древнѣйшихъ изъ всѣхъ намъ извѣстныхъ, я и начну эту главу

І. О первыхъ временахъ искусства до эпохи Фидіа.

Искусство началось въ отдаленнѣйшія времена, но исторія его начинается съ Дедала. Павзаній говоритъ, что еще въ его время кое гдѣ встрѣчались деревянные фигуры этого знаменитаго художника и что, несмотря на всю грубость обработки, онѣ имѣли что то величественное и божественное¹ Въ это же время жилъ Смилисъ², сынъ Евклида съ о-ва Эгины, онъ сдѣлалъ двѣ статуи Юноны, одну для Аргоса, другую для Самоса. Этотъ Смилисъ и Скелмисъ Каллимаха³

вѣроятно одно и тоже лицо и послѣдній говорить объ немъ какъ объ одномъ изъ самыхъ древнихъ художниковъ; мнѣніе это подтверждается тѣмъ, что Каллимахъ упоминаетъ о деревянной статуѣ Юноны работы этого художника. Ученикомъ Дедала, послѣдовавшимъ за нимъ въ Критъ, былъ Ендокъ⁴. Затѣмъ начинается мало извѣстный періодъ искусства, продолжавшійся до 18-ой олимпіады, когда сталъ извѣстенъ своимъ талантомъ знаменитый живописецъ Вулархъ⁵. Плиній сообщаетъ, что одна изъ его картинъ, изображавшая битву, была оплачена на вѣсъ золота. Надо думать, что около этого же времени жилъ Аристоклъ изъ Критской Сидоніи, такъ какъ въ исторіи его помѣщаютъ до преобразованія имени Сицилійской Мессины изъ Занклы въ Мессину⁶, что случилось до 29-ой олимпіады⁷. Въ Олимпіи находилось произведеніе этого художника, изображавшее Геркулеса въ борьбѣ съ конной амазонкой Антиопой, отъ которой онъ хочетъ отнять ея поясъ. За нимъ слѣдовали Маласъ съ о-ва Хиоса, сынъ его Микиадъ и его внукъ Анѳермъ⁸. У послѣдняго было два сына, прославившихся въ 60-ую олимпіаду; одного звали какъ и отца, а другого Вупаломъ, и оба насчитывали между своими предками художниковъ до первой олимпіады.

Около этого же времени извѣстны Дипинъ и Скиллидъ, которыхъ Павзаній неправильно считаетъ учениками Дѣдала⁹; впрочемъ, можетъ быть существовалъ другой Дѣдалъ, гораздо позже перваго, также какъ послѣ Фидія былъ скульпторъ съ этимъ именемъ, но уроженецъ Сикіона. Ихъ учениками были Леархъ и Ригій въ Великой Греціи, лакедемонцы Дориклидъ и Донть¹⁰, затѣмъ Тектей и Ангеліонъ, сдѣлавшіе въ Делосѣ статую Аполлона¹¹, можетъ быть ту самую, обломки которой въ прошломъ столѣтіи валялись на островѣ Делосѣ, вмѣстѣ съ основаніемъ и извѣстной надписью. Къ этому же времени надо отнести Аристомедона Аргосскаго¹² Пиеодора Коринескаго¹³ и Дамоеона Мессенскаго¹⁴. Послѣдній сдѣлалъ въ Эгирѣ, въ Ахаіи, деревянную статую Юноны Луцины, ноги и руки которой были изъ мрамора¹⁵, а также деревянныхъ Меркурія и Венеру для Мегалополя, города въ Аркадіи¹⁶. Вѣрно въ эту же эпоху жилъ Лафай изъ Фліасіи, сдѣлавшій Аполлона въ древнемъ стилѣ для Эгиры¹⁷.

Вскорѣ послѣ того художникъ Демей прославился статуей Милона Кротонскаго¹⁸, поставленной въ Элидѣ и сдѣланной вѣроятно послѣ 60-й олимпіады, если судить по времени, въ которое жилъ Пиеагоръ¹⁹, а главное потому, что до этой эпохи въ Элидѣ не ставилось статуй атлетамъ въ родѣ Милона²⁰. За нимъ слѣдовали Стомій и Сомисъ,

процвѣтавшіе до Мараѳонской битвы²¹, а также Калонъ съ о-ва Эгины, ученикъ Тектея, прославившійся, по словамъ Павзанія²², тридцатью бронзовыми статуями, изображавшими молодыхъ мессенцевъ изъ Сициліи. Современниками Каллона были Менехмъ и Соидъ изъ Навпакта²³. Послѣдній сдѣлалъ изъ золота и слоновой кости статую Діаны, поставленную въ храмъ этой богини въ Патрахъ. Къ этому же времени относятся художники Игій изъ Аѳинъ и Агеладъ изъ Аргоса²⁴, учитель Поликлета. Агеладъ изобразилъ Клеосѳена въ колесницѣ, одержавшаго побѣду на Олимпійскихъ играхъ въ 66-ю олимпіаду. Затѣмъ Аскаръ сдѣлалъ въ Олимпіи статую Юпитера, увѣнчаннаго цвѣтами²⁵, а Иоіонъ изъ Эгины статую Ангелію, дочери Меркурія²⁶.

До похода Ксеркса противъ грековъ между, послѣдними прославились слѣдующіе скульпторы: Симонъ и Анаксагоръ, оба изъ Эгины; послѣдній сдѣлалъ статую Юпитера, поставленную греками въ Элидѣ, послѣ Платейской битвы²⁷. Онатъ, сынъ Микона, тоже эгинецъ, сдѣлавшій много статуй, изъ которыхъ главнѣйшія изображаютъ восемь предводителей, тянувшихъ жребій для сраженія съ Гекторомъ, статуи эти стояли въ Элидѣ²⁸. Діонисій²⁹ и Главкъ изъ Мессены жили въ царствованіе Анаксилая, тирана въ Регіумѣ, т. е. между семьдесятъ первой и семьдесятъ шестой олимпіадами³⁰. На одной статуѣ лошади была сдѣлана надпись рукою Діонисія³¹. Затѣмъ изъ другихъ художниковъ, прославившихся въ первый періодъ греческаго искусства были. Аристомедъ и Сократъ, сдѣлавшіе статую Цибелы, заказанную Пиндаромъ для своего храма въ Оивахъ³², Мендей изъ Пѳона во Фракіи, статуя побѣды котораго стояла въ Олимпіи³³, Главкій Эгинскій, изобразившій для того же города Сиракузскаго царя Гелона³⁴ въ колесницѣ и, наконецъ, Эладъ изъ Аргоса, бывшій учителемъ Фидія³⁵. Художники эти основали различныя школы. Знаменитѣйшія изъ нихъ, каковы Эгинская, Коринѳская и, колыбель греческихъ художествъ, Сикіонская, относятся къ древнѣйшимъ временамъ Греціи³⁶. Весьма вѣроятно, что послѣдняя была основана двумя знаменитыми скульпторами, основавшими въ Сикіонѣ; это были Дипинъ и Скиллідъ, о нѣкоторыхъ ученикахъ которыхъ я говорилъ выше. Аристоклъ³⁷, братъ Канаха, считался главою одной старинной Сикіонской школы уже спустя семь поколѣній. Говоря о другомъ Сикіонскомъ скульпторѣ, Деморитѣ, Павзаній перечисляетъ намъ художниковъ этой школы, восходя до пятого изъ нихъ³⁸. Полемонъ написалъ статью о Сикіонскихъ картинахъ и порткахъ этого города, заключавшаго въ себѣ множество

художественныхъ произведеній³⁹ Благодаря значенію Евпомпа, учителя Памфила, имѣвшаго ученикомъ Апеллеса, соединенныя греческія школы, извѣстныя одно время подъ именемъ Элладическихъ, раздѣлились снова, такъ что независимо отъ Іонійской для малоазійскихъ грековъ, появились школы аттическая и сикіонская, существовавшія каждая особо⁴⁰ Памфилъ и Поликлетъ, Лисиппъ и Апеллесъ своимъ гениемъ особенно прославили послѣднія. Въ царствованіе Птолемея Филадельфа⁴⁰, въ Сикіонѣ была, кажется, самая знаменитая школа живописи; по крайней мѣрѣ въ описаніи великолѣпной процессіи, учиненной этимъ царемъ, упоминаются картины только Сикіонскихъ художниковъ⁴¹

Благодаря своему выгодному географическому положенію, Коринѣ, въ древнѣйшія уже времена, считался однимъ изъ могущественныхъ городовъ Греціи и первые поэты называютъ его роскошнымъ⁴² Предполагаютъ, что здѣсь Клеанѣ первый началъ разрисовывать фигуры, а не очерчивать только ихъ контуры, какъ дѣлалось до него⁴³, и Страбонъ говоритъ, что въ его время можно было видѣть картины этого художника, состоявшія уже изъ многихъ фигуръ⁴⁴ До сороковой олимпіады Клеофантъ пришелъ вмѣстѣ съ Тарквиніемъ Прискомъ въ Италію и показалъ римлянамъ искусство рисовать по греческому образцу Во времена Плинія въ Лавиніумѣ были еще прекрасныя картины этого художника, изображавшія Аталанта и Елену⁴⁵

Что касается до эгинской школы, то, если судить о ея древности по Смппису, знаменитому художнику съ этого острова, надо будетъ ее отнести къ вѣку Дедала. Безспорно, что тамъ существовала художественная школа въ отдаленнѣйшій періодъ искусства, это доказывается множествомъ статуй эгинскаго характера, разбросанныхъ по всей Греціи. Плиній, говоря объ одномъ эгинскомъ художникѣ, не даетъ его имени, а прямо называетъ его эгинетомъ⁴⁶ Жители этого острова, дорійцы по происхожденію, были извѣстны своей торговлей и мореплаваніемъ, — обстоятельство, имѣющее весьма благопріятное значеніе для развитія изящныхъ искусствъ⁴⁷

Павзаній хвалитъ морскую торговлю этихъ островитянъ уже въ раннюю эпоху ихъ исторіи⁴⁸; онъ же говоритъ, что было время, когда ихъ морскія силы превосходили аѳинскія⁴⁹ Впрочемъ, до персидской войны какъ у тѣхъ такъ и у другихъ корабли были не болѣе, какъ пятидесяти-весельныя лодки безъ палубы⁵⁰ Соперничество между этими двумя морскими державами разразилось наконецъ откры-

той войной, продолжавшейся до нашествія Ксеркса⁵¹ Эгина много способствовала побѣдѣ надъ персами, одержаннойThemistocleomъ, но и съумѣла извлечь изъ нея себѣ много выгодъ. туда была перевезена для продажи добыча, отнятая у побѣжденныхъ, что, по свидѣтельству Геродота, значительно увеличило богатство острова⁵² Это цвѣтущее состояніе Эгины продолжалось до 88-й олимпіады, когда все значеніе ея было уничтожено Аѣинами, мстившими ей за союзничество съ Спартой. Прогнанные съ своего острова аѣинянами, пославшими туда своихъ колонистовъ, эгинцы переселились въ Ойрей, городъ, лежавшій на границѣхъ Аргосскаго царства⁵³ Правда, они вернулись на родину когда аѣинскій флотъ потерпѣлъ пораженіе въ Геллеспонтѣ, но возвыситься до прежняго могущества они не были больше въ силахъ.

Пятидесятая олимпіада сопровождалась роковымъ временемъ для грековъ. Подчиненная многимъ тиранамъ, она въ продолженіи семидесяти лѣтъ боролась противъ угнетателей. Поликрать овладѣлъ Самосомъ, Пизистратъ — Аѣинами. Кипсель, тиранъ Коринѣскій, передалъ власть своему сыну, Періандру, укрѣпивъ ее союзами и браками съ другими врагами общественной свободы, владѣтелями Амбракіи, Епидавра и Митилень. Меланхръ и Питтакъ были тиранами о-ва Лесбоса, а вся Евбея покорилась Тимонду. Лигдамисъ, съ помощью Пизистрата, овладѣлъ Наксосомъ. Но не насиліемъ и не съ оружіемъ въ рукахъ овладѣвали эти честолюбцы высшей государственной властью; они достигали своихъ цѣлей одной силой своего краснорѣчія⁵⁴ и умѣніемъ поддѣлываться подъ народъ⁵⁵ Большинство изъ нихъ, какъ напр. Пизистратъ⁵⁶, признавали все значеніе государственныхъ законовъ. Самое названіе «тиранъ» не заключало въ себѣ ничего ненавистнаго⁵⁷, а было скорѣе почетнымъ титуломъ, и Аристодемъ, тиранъ Мегапольскій (въ Аркадіи), заслужилъ даже прозвище *chrestos*, или добродѣтельнаго человѣка⁵⁸ Статуи побѣдителей на играхъ, которыми была полна вся Элида⁵⁹, были въ тоже время и статуями защитниковъ свободы. Тираны были принуждены отдавать справедливость всякой заслугѣ, а художники могли безпрепятственно выставятъ свои произведенія передъ всей націей.

Въ первой части этой исторіи мнѣ пришлось охарактеризовать эту эпоху описаніемъ мраморнаго барельефа, находящагося теперь въ Англіи⁶⁰ и изображающаго молодого атлета Манео (судя по надписи), стоящаго передъ сидящей фигурой Юпитера. Я предположилъ, что барельефъ этотъ относится именно къ той эпохѣ потому, что только

въ 50-ую олимпиаду начали работать изъ мрамора, а позднѣйшей эпохѣ не соотвѣтствовала форма надписи. Тогда даже и коллонъ мраморныхъ было немного, коллоны храма Діаны въ Суніумѣ, во времена Ѳемистокла, были сдѣланы изъ бѣлаго камня⁶¹. Надгробный камень Алкмана, находящійся въ Венеціи въ домѣ Джустиніани и считаемый однимъ ученымъ гробницей древняго поэта Алкмана, жившаго въ 30-ю олимпиаду, на нѣсколько вѣковъ новѣе той эпохи⁶². Самую древнюю изъ дошедшихъ до насъ монетъ, отчеканенную кажется въ Киренѣ, въ Африкѣ, относятъ тоже къ этому времени; по крайней мѣрѣ одинъ ученый⁶³ предполагаетъ, что она была выбита по порученію Демонакса Мантинейскаго, регента Кирены⁶⁴, за несовершеннolѣтіемъ Батта IV-го, современника Пизистрата. Демонаксъ изображенъ на ней стоящимъ; голова его обвита вѣнцомъ, отъ котораго расходятся лучи, а надъ ухомъ торчитъ рогъ барана, въ правой рукѣ у него фигура Побѣды, въ лѣвой скипетръ. Но гораздо вѣроятнѣе, что монета эта вычеканена позже, чтобы увѣковѣчить память Демонакса.

Послѣ низверженія тирановъ въ Греціи, за исключеніемъ Сикіонскихъ, управлявшихъ кротко и по законамъ⁶⁵, послѣ низложенія и убійства сыновей Пизистрата, случившагося въ 67-ю олимпиаду, т. е. тогда, когда Брутъ освободилъ свое отечество отъ тираніи Тарквиніевъ, греки подняли голову и почувствовали въ себѣ новыя духовныя силы. Эти греческія республики, столь славныя въ послѣдствіи, были маленькими незначительными государствами, покуда персы не разгромили Милета и не увели его жителей въ неволю. Греки, а особенно аѳиняне, были сильно тронуты горькой судьбою своихъ братьевъ ихъ горестъ была такъ сильна, что когда, гораздо позже, Фринихъ давалъ свою трагедію «Взятіе Милета», весь народъ залился слезами. Но аѳиняне не удовольствовались одними безплодными сожалѣніями они собрали всѣ свои силы, соединились съ еретрійцами и полетѣли на помощь малоазійскимъ грекамъ. Ободренные успѣхомъ, они составили смѣлый планъ напасть на персидскаго царя посреди его владѣній. Дѣйствительно, въ 69-ю олимпиаду, они проникли въ Сарды, взяли и сожгли этотъ городъ, дома котораго были отчасти построены изъ тростника, а отчасти имъ покрыты⁶⁶. Въ 72-ю олимпиаду, т. е. двадцать лѣтъ послѣ убійства Гиппарха и изгнанія Гиппія, аѳиняне одержали свою знаменитую Мараонскую побѣду.

Этой побѣдой Аѳины возвысились надъ всѣми другими греческими городами. Аѳиняне сдѣлались первой націей и давали тонъ всему

и повсюду. Они первые цивилизовались и первые сбросили съ себя оружіе, безъ котораго древніе греки не появлялись никогда въ обществѣ, ни въ войнѣ, ни въ мирѣ⁶⁷. Сильныя и могущественныя, Аѣины сдѣлались главнымъ мѣстопробываніемъ наукъ и искусствъ. Тогда говорили, что у грековъ было все общимъ, но что одни аѣиняне нашли путь безсмертія⁶⁸. Медицина процвѣтала въ Кротонѣ и Киренѣ⁶⁹, музыка въ Аргосѣ; въ Аѣинахъ же соединились всѣ искусства и всѣ науки.

Исторія того времени говоритъ, что Ѳемистоклъ и Павзаній умилили окончательно гордость персовъ въ великіе дни Саламина и Платей, и что варвары эти въ ужасѣ и отчаяніи убѣжали назадъ въ свои отдаленныя владѣнія. Чтобы ихъ вѣчно помнить и оставить потомкамъ вѣчный памятникъ ихъ нашествія, греки не возстановляли храмовъ разрушенныхъ и полусожженныхъ врагами⁷⁰. Но здѣсь мы вступаемъ въ самый памятный вѣкъ греческой исторіи⁷¹.

Съ этого времени всѣ силы Греціи какъ бы пробуждаются и начинаютъ развиваться. Никогда еще нація не производила столько талантовъ. Люди необыкновенные, одаренные высокимъ геніемъ, появились вдругъ и всѣ вмѣстѣ. Въ 77-ю олимпіаду, Геродотъ покинулъ Карію и пришелъ въ Элиду, чтобы прочесть свою исторію собравшимся на игры грекамъ. Немного раньше, философъ Ферекидъ впервые началъ писать прозой⁷². Въ 67-ю же олимпіаду, Эсхилъ далъ свои первыя трагедіи, написанныя въ такомъ благородномъ духѣ, и получилъ первую награду. Съ 61-й олимпіады, времени ихъ изобрѣтенія, и до Эсхила, театральныя представленія состояли только изъ танцующихъ и поющихъ хоровъ. Въ эту же эпоху начали пѣть стихи Гомера, называемые рапсодіями, и Кинеевъ Сиракузскій былъ первымъ такимъ рапсодомъ въ 69-ю олимпіаду⁷³. Епихармъ, поэтъ и философъ, написалъ первыя комедіи, а Симонидъ, элегическій поэтъ, возвысился наравнѣ съ другими геніями того великаго вѣка. Только тогда краснорѣчіе сдѣлалось наукой, и эту форму придалъ ему сициліецъ Горгій изъ Леонтіума. Во время Сократа Антифонъ перенесъ краснорѣчіе изъ суда въ область искусства и такимъ преподавалъ его аѣинянамъ⁷⁴. Философъ Атенаторъ, открывшій въ 75-ую олимпіаду свою школу, давалъ въ Аѣинахъ публичные уроки философіи⁷⁵. Незадолго до того Симонидъ и Епихармъ дополнили греческую азбуку, но буквы, ими изобрѣтенныя, были введены во всѣ аѣинскія общественныя дѣла только въ 94-ю олимпіаду, послѣ изгнанія тридцати тирановъ⁷⁶. Таковы были великія предъуготовленія

искусства, доведшія его до степени совершенства, къ которой оно стремилось такими крупными шагами.

Несчастія, испытанныя Греціей, послужили къ ея величію. Опустошенія, сдѣланныя персами, и разрушеніе Аѳинъ заставили грековъ послѣ побѣдъThemistocles взяться за возстановленіе храмовъ и перестройку общественныхъ зданій. Зная, что непріятель не вернется болѣе, и проникнувшись новой любовью къ отечеству, спасеніе котораго стоило столькожъ жизней, греки начали украшать свои города великолѣпными постройками. Для этого же потребовались художники, имѣвшіе теперь великое поприще, на которомъ они могли прославиться по примѣру другихъ великихъ людей. Между статуями боговъ не были забыты великодушные граждане, умершіе за отечество. Всѣ получили свою долю безсмертія, даже женщины, покинувшія Аѳины съ своими дѣтьми, и ихъ статуи были поставлены подъ портикомъ города⁷⁷

Знаменитѣйшими скульпторами этого времени были: Агеладъ изъ Аргоса, учитель Поликлета, и эгинецъ Онатъ, сдѣлавшій статую сиракузскаго царя Гелона, которая была поставлена въ запряженную колесницу работы Каламиса. Агеноръ обезсмертилъ свое имя статуями незабвенныхъ Гармодія и Аристокитона, воздвигнутыхъ этимъ освободителямъ отечества въ 77-ю олімпіаду, послѣ того, какъ ихъ бронзовыя статуи, поставленныя имъ четыре года спустя послѣ смерти тирана, были похищены персами⁷⁸. Главкій, тоже эгинецъ, сдѣлалъ статую извѣстнаго Ѳеагена изъ Ѳазоса, получившаго тысячу триста вѣнковъ въ награду за столько же побѣдъ на греческихъ играхъ⁷⁹

Объ успѣхахъ искусства того времени можно судить также по монетамъ Гелона, царя Сиракузскаго. Одна изъ нихъ, золотая, считается стариннѣйшей изъ всѣхъ, сдѣланныхъ изъ этого металла⁸⁰. Нѣтъ возможности опредѣлить съ точностью время самыхъ старинныхъ аѳинскихъ монетъ; но довольно взглянуть на стиль ихъ работы, чтобы опровергнуть П. Гардуина, говорящаго, что ни одна изъ этихъ монетъ не была выбита до царствованія Филиппа Македонскаго, ибо нѣкоторыя изъ нихъ весьма неправильны. Самая прекрасная изъ видѣнныхъ мною аѳинскихъ монетъ, т. наз. золотой квинарій, находящійся въ Фарнезійскомъ музеѣ короля двухъ Сицилій. Уже одна эта монета служитъ опроверженіемъ Бози, утверждающаго, что аѳинскихъ золотыхъ монетъ не существуетъ вовсе⁸¹. Имя ПЕРОН, стоящее на одномъ бюстѣ Капитолія, за которое и самый бюстъ считается снимкомъ съ Пьерона, царя Сиракузскаго, есть безспорно позднѣйшее дополненіе.

II. Объ искусствѣ со времени Фидіа и до Александра Великаго.

Величію Греціи было положено такое основаніе, на которомъ можно было поставить прочное и великолѣпное зданіе; первые камни на немъ заложили мудрецы и писатели, художники закончили его, и исторія ведетъ насъ къ нему черезъ великолѣпныя ворота. Древніе греки должны были столько же дивиться, сколько и немногіе наши современники, изучающіе писателей, при видѣ того, какъ въ короткое время, не постепенно, а однимъ скачкомъ, трагедія отъ Эсхила достигаетъ высшихъ цѣлей человѣческаго духа въ произведеніяхъ Софокла. Первой его трагедіей была Антигона, поставленная имъ въ третій годъ 77-ой олимпіады⁸². Такіе же непостижимо быстрые переходы отъ учителя къ ученику можно было бы указать и въ пластическомъ искусствѣ, напр. отъ Агеллада до Поликлета; будь у насъ больше времени мы могли бы прослѣдить, что разница между Геркулесомъ Елада и Юпитеромъ Фидіа, между Юпитеромъ Агеллада и Юноной Поликлета, такъ же велика, какъ между Прометеемъ Эсхила и Эдипомъ Софокла. Своими высокими мыслями и превосходнымъ ихъ выраженіемъ, первый насъ болѣе поражаетъ, чѣмъ трогаетъ, а по замысламъ и фабулѣ его произведеній, отличающихся больше дѣйствительностью, чѣмъ возможностью, онъ болѣе развлекаетъ, чѣмъ поэтъ. Второй же трогаетъ наше сердце самыми задушевными впечатлѣніями, проникающими въ нашу душу не словами, а образами, высшей возможностью и удивительнымъ развитіемъ дѣйствія онъ наполняетъ насъ чувствомъ напряженного ожиданія и ведетъ насъ за предѣлы всѣхъ нашихъ желаній.

Самымъ счастливымъ временемъ для искусства въ Греціи, а особенно въ Аѣинахъ, были тѣ сорокъ лѣтъ, въ которые Перикль управлялъ республикой и въ которые велась упорная война, предшествовавшая Пелопонесской, начавшейся въ 87-ю олимпіаду. Это война, кажется, единственная изъ всѣхъ бывшихъ когда либо, не повредившая искусству, очень чувствительному въ этомъ отношеніи, а скорѣе ему способствовавшая. Въ ней окончательно развернулись всѣ греческія силы, и такъ какъ Аѣины и Спарта пускали въ ходъ всевозможныя средства, чтобы восторжествовать другъ надъ другомъ, то каждый талантъ получалъ свое примѣненіе, и всѣ человѣческіе умы и руки находили себѣ дѣло. Во время войны художники не забывали того дня, когда ихъ произведенія предстанутъ передъ глазами всей Греціи. Когда черезъ четыре года приблизилось время сначала олимпійскихъ, а потомъ

истійскихъ игръ, то вся вражда на время прекратилась всѣ греки въ общей радости собирались въ Элиду или Коринѣ и забыли на нѣсколько дней все случившееся раньше, при видѣ успѣховъ націи, ея лучшаго цвѣта, здѣсь раскрывавнагося. Точно также и лакедемонцы сложили на сорокъ дней оружіе, чтобы отпраздновать наступившій праздникъ въ честь Гіадинта⁸³ Одно время не праздновались только Немейскія игры во время войны Этолій съ Ахаіей, въ которую вмѣшались римляне⁸⁴ Въ этихъ играхъ свобода нравовъ допускала полное обнаженіе борцовъ, для просвѣщенія художниковъ, и въ 15-ю олимпіаду первый борецъ, бѣгавшій въ запуски безъ всякихъ покрововъ, назывался Аканѣомъ⁸⁵; значитъ, утвержденіе, что такое полное обнаженіе въ играхъ началось только съ 73-й олимпіады, не имѣетъ никакого основанія⁸⁶

Особенно замѣчательны были восемь лѣтъ этой войны — періодъ священный для искусства, ибо надо думать, что въ продолженіе его были построены тѣ храмы, зданія и статуи, которыми Периклъ украшалъ свою родину Это время, въ которое особенно возвысился Периклъ, совпадаетъ съ 83-ей олимпіадой.

За трехлѣтнимъ перерывомъ враждебныхъ отношеній, который возникъ благодаря посредничеству Кимона и соблюдался всѣми греками, было заключено формальное перемиріе, начавшееся во второй годъ 82-й олимпіады. Въ эту именно эпоху римляне прислали своихъ уполномоченныхъ въ Аѣины и другіе города Греціи, чтобы заимствовать ихъ законы⁸⁷ Годъ спустя умеръ Кимонъ, и его смерть развязала руки Периклу, чтобы исполнить свои великія намѣренія. Онъ стремился дать Аѣинамъ богатство и излишекъ, давъ общее занятіе всѣмъ ихъ жителямъ. онъ строилъ храмы, театры, водопроводы и гавани и, изукрашивая ихъ, доходилъ до расточительности, всему свѣту извѣстны Парѣномъ, Одеонъ и многія другія зданія, особенно же двойныя стѣны, соединявшія городъ съ Пиреемъ. Это была непрерывная жизнь искусства, и Плиній говоритъ⁸⁸, что теперь только началась настоящая живопись и скульптура.

Ростъ искусства въ эпоху Перикла напоминаетъ возстановленіе его при папахъ Юліи II и Львѣ X. Греція въ то время и Италія позднѣе могутъ уподобиться плодоносной, не истощенной, но и не запущенной почвѣ, обнаружившей, благодаря особенной обработкѣ, таившіяся въ ней богатства. Нельзя конечно вполне сопоставить искусство Фидіа съ искусствомъ Микель Анжело и Рафаэля, но и здѣсь и тамъ

оно достигло такой чистоты и простоты, которая тѣмъ болѣе способны къ совершенству чѣмъ онѣ неприкосновеннѣе и безыскусственнѣе.

Величайшіе аѳинскіе художники — Фидій и Парразій, первый, кромѣ своего искусства, велъ вмѣстѣ съ Мнезикломъ постройки Перикла, а второй помогаль Фидію, онъ нарисовалъ битву Лапиѳовъ съ Центаврами на щитѣ Паллады, вырѣзанную Мисомъ на слоновой кости. То былъ золотой вѣкъ искусства, когда каждый помогаль работать другому, и всѣми признанныя заслуги усиливали рвеніе и обезсиливали зависть другихъ. Изъ старѣйшихъ художниковъ въ Элидѣ работали надъ статуей Юпитера Филакъ и братъ его Онаѳъ вмѣстѣ съ своими сыновьями⁸⁹ Тамъ же находился Меркурій, несущій барана⁹⁰, работы эгинца Оната и Каллитела. Изъ ихъ послѣдователей Ксенокритъ и Еввій сдѣлали статую Геркулеса⁹¹, Тимоклъ и Тимархидъ статую Эскулапа⁹², Менехмъ и Соидъ — Діану⁹³, Діонисій и Поликлъ Юнону послѣдній прославился своими бронзовыми музами⁹⁴ Можно было бы составить длинный перечень произведеній, надъ которыми работало нѣсколько художниковъ⁹⁵ На островѣ Делосѣ была статуя Изиды, надъ которой работало три аѳинскихъ художника: Діонисодоръ, Мосхіонъ и Ладамъ, сыновья Адаманта, что доказываетъ надпись на этой статуѣ, теперь находящейся въ Венеціи⁹⁶ Въ Римѣ въ 16-томъ столѣтіи была статуя Геркулеса работы двухъ художниковъ, что тоже доказывается надписью, о ней я прочелъ впервые у Плинія, въ изданіи Баслера 1525 года съ вписанными примѣчаніями Фульвія Урсина и Бартол. Эгіуса, находящемся въ бібліотекѣ Штосса во Флоренціи. Подпись эта слѣдующаго содержанія

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΝΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ

Въ 83 олимпіадѣ Фидій, повидимому, окончилъ статую Олимпійскаго Юпитера, и Плиній, указывая на эту эпоху, какъ на время полного расцвѣта его таланта, подразумѣваетъ должно быть это великое произведеніе. Фидій посвятилъ свое искусство главнымъ образомъ изображенію боговъ и героев⁹⁷, и въ Элидѣ, между статуями побѣдителей, была только одна работы этого художника. она изображаетъ юнаго любимца художника Пантарка, завязывающаго самому себѣ повязку, надѣваемую борцамъ послѣ побѣды⁹⁸

Въ ту же олимпіадѣ окончилось пятилѣтнее перемиріе, но, не смотря

на продолженіе войны, постройки въ Аѣинахъ шли своимъ чередомъ и работа не прерывалась. Въ 87-ю, а по Додвеллю, въ 85-ю олимпиаду, Фидій окончилъ свою знаменитую Палладу⁹⁹, посвященную Перикломъ ея храму. О статуяхъ и другихъ произведеніяхъ этого храма, Полемонъ, названный Перигетомъ, написалъ четыре книги¹⁰⁰

За годъ до освященія храма Паллады, Софокль поставилъ своего Эдипа, лучшую изъ всѣхъ трагедій міра. Такимъ образомъ, въ одну и ту же олимпиаду были созданы два лучшія произведенія искусства и науки.

Наконецъ, спустя пятьдесятъ лѣтъ послѣ похода Ксеркса, отъ всей накопившейся вражды разгорѣлся яркій огонь Пелопонесской войны, поводъ къ которой подала Сицилія и въ которой приняли участіе всѣ греческіе города. Единственная морская битва, проигранная аѣинянами, нанесла имъ такой ударъ, отъ котораго они долго не могли оправиться¹⁰¹. Правда, въ 89-ю олимпиаду, было заключено перемиріе на пятьдесятъ лѣтъ, но оно продолжалось лишь годъ, и вражда разгорѣлась снова, пока не привела націю къ полному упадку. Какъ были тогда богаты Аѣины, можно судить по той контрибуціи, которую этотъ городъ, вмѣстѣ съ остальной Аттикой, заплатилъ лакедемонянамъ. По словамъ Поливія, контрибуція эта составляла шесть тысячъ двѣсти пятьдесятъ талантовъ¹⁰²!

Въ эту войну судьбы изобразительныхъ искусствъ и поэзіи стали различны. Война поглотила много денегъ и нельзя было ихъ больше расточать на искусства. За то драма сдѣлалась настоятельной потребностью народа, считавшаго ее однимъ изъ необходимѣйшихъ условій жизни, такъ что когда городъ былъ осажденъ войсками Димитрія Поліоркета, подъ предводительствомъ македонскаго военачальника Леохара, то жители заглушали свой голодъ посѣщеніемъ театра¹⁰³. Намъ извѣстно также, что послѣ роковой Пелопонесской войны, разорившей весь народъ, гражданамъ выдавали по драхмѣ для посѣщенія театра. Зрѣлища считались священными наравнѣ съ публичными играми и для нихъ выбирались особые торжественные дни. Въ первый годъ войны аѣинскій театръ не меньше прославился состязаніемъ Еврипида съ Софокломъ и Евфоріономъ по поводу трагедіи Медеи¹⁰⁴, чѣмъ впослѣдствіи олимпійскія игры побѣдой славнаго родосскаго борца Доріея, сына знаменитаго Діагора. На третій годъ послѣ перваго представленія Медеи, Евполисъ выступилъ со своими комедіями, и въ ту же олимпиаду Аристофанъ со своими «Осами». Въ слѣдующую, т. е. 98-ю Олим-

паду, были написаны имъ «Облака» и «Ахарнейцы». Судя по изложеннымъ причинамъ, надо думать, что въ продолженіе двадцати восьми лѣтъ войны художники нѣсколько отодвинулись на задній планъ, тѣмъ болѣе, что умеръ Периклъ, ихъ главный двигатель, пережилъ ли его Фидій, остается неизвѣстнымъ. Тѣмъ не менѣ первая олимпіада Пелопонесской войны считается временемъ процвѣтанія такихъ художниковъ какъ Поликлетъ, Миронъ, Скопасъ, Пиагоръ и Алкамень.

Лучшимъ и огромнѣйшимъ произведеніемъ Поликлета была колоссальная статуя Юноны Аргосской изъ золота и слоновой кости, и благороднѣйшимъ въ искусствѣ — двѣ статуи юношей: одна получила названіе «Дорифора», вѣроятно за копье въ ея рукѣ, и сдѣлалась по пропорціямъ лучшимъ идеаломъ для всѣхъ послѣдующихъ художниковъ, такъ что по ней учился Лизиппъ¹⁰⁵; вторая извѣстна подъ именемъ Діадумена, «повязывающаго себѣ повязку», на манеръ Фидіева Пантарка¹⁰⁶. Говорятъ, что въ началѣ 16-го столѣтія во Флоренціи была статуя съ именемъ этого художника¹⁰⁷. Сыновья Поликлета не помогали отцу въ его искусствѣ¹⁰⁸. Изъ одной школы съ нимъ былъ художникъ Миронъ изъ Аѳинъ или изъ Елевѳеръ (въ Атикѣ), прославившійся своимъ дискоболомъ, или метателемъ диска, а еще больше своей коро-вой. Значитъ, Миронъ, сдѣлавшій статую Лада, скорохода Александра Великаго, не можетъ быть Мирономъ, ученикомъ Агеллада. Скопасъ происходилъ съ о-ва Пароса; его «не одѣтая» Венера предпочиталась Пракселевой статуѣ той же богини. Ему же нѣкоторые приписываютъ римскую Ніобею, другіе относятъ ее къ Праксителю, о чемъ свидѣтельствуеъ также Плиній и одна надпись¹⁰⁹.

Если принять, что извѣстная группа виллы Медичи есть та самая Ніобея, о которой говоритъ Плиній, то, судя по идеѣ высшей красоты, выражающейся въ лицахъ и описанной мною въ предыдущей части, и по чистой простотѣ одежды, особенно двухъ младшихъ дочерей, можно приписать ее скорѣе Скопасу, чѣмъ Праксителю, ибо первый почти на сто лѣтъ старше втораго. Если кто нибудь, особенно не специалистъ, будетъ сомнѣваться въ томъ, что Ніобея оригиналъ, а не копія, тѣмъ болѣе, что двѣ фигуры группы кажутся поддѣланными, не того высокаго достоинства, какъ другія, то все же это не умалитъ главныхъ признаковъ искусства, отражающихся въ произведеніи, а самое сомнѣніе дѣлаетъ наше сужденіе о работѣ Скопаса не безъосновательнымъ. Ибо если такое большое и сложное произведеніе этого художника всегда остается первымъ между всѣми другими, изображаю-

щими тотъ же сюжетъ, то немудрено, что другимъ художникамъ приходится копировать его съ точностью, и по всѣмъ этимъ копіямъ мы можемъ судить объ оригиналѣ. И въ самомъ дѣлѣ, повторенія этихъ фигуръ встрѣчаются и въ той же виллѣ, и въ Капитоліи въ первой — фигура одной изъ дочерей, а въ Капитоліи — и дочери и сына, и въ Дрезденѣ есть статуя одного изъ сыновей Ніобеи, похожая на ту, что находится въ виллѣ Медичи, и съ такой же раной подъ грудью. Между развалинами старинныхъ садовъ Саллюстія въ Римѣ было найдено нѣсколько барельефовъ, изображающихъ ту же басню; Пирро Лигоріо, замѣтившій это въ своей рукописи ватиканской библіотеки, увѣряетъ при этомъ, что барельефы эти прекрасной работы; и можетъ быть, что барельефъ съ этой фавулой находится и въ вильтонскомъ музеѣ графа Пемброка въ Англіи. Въ каталогѣ этого музея произведение это оцѣнивается, повидимому, по его вѣсу, ибо тамъ сказано, что оно вѣситъ три тысячи англійскихъ фунтовъ¹¹⁰ Барельефъ состоитъ изъ двадцати фигуръ, между которыми семь дочерей и столько же сыновей, первыя стоятъ или лежатъ, а нѣкоторые изъ вторыхъ изображены верхомъ на лошадахъ, которыя сдѣланы такъ выпукло, что голова и шея высоко выдаются изъ фона, Аполлона и Діаны на группѣ нѣтъ. Въ музеѣ рисунковъ кардинала Альбани, между тѣми, которые собраны знаменитымъ комендаторомъ дель-Поццо, находится рисунокъ барельефа съ этимъ же сюжетомъ и то же въ двадцать фигуръ, считая лошадей, я думаю, этотъ рисунокъ сдѣланъ съ того же барельефа, пока онъ не былъ увезенъ изъ Рима. На немъ изображено семь дочерей и семь сыновей по Аполлодору; Ніобея стоитъ между ними и укрываетъ на колѣняхъ двухъ младшихъ, вѣроятно Амиклу и Мелибею, которыя, какъ нѣкоторые думаютъ, избѣгли смерти. Пятеро сыновей на лошадахъ, и кромѣ нихъ на произведеніи три болѣе мужественныя фигуры, вѣроятно пѣстуновъ юношей. Въ той же коллекціи есть другой рисунокъ только части барельефа того же сюжета, на которомъ находятся три фигуры сына раненаго въ бокъ и двухъ дочерей, изъ которыхъ одна поставлена такъ, что лицо, а значитъ и выраженіе страданія, закрыто приподнятой рукою. Тотъ же мѣстъ былъ изображенъ выпукло изъ слоновой кости на дверяхъ храма Аполлона, построеннаго Августомъ на Палатинскомъ холмѣ¹¹¹

Пифагоръ, четвертый изъ вышеназванныхъ художниковъ, считался въ то время между первыми своей страны; онъ одержалъ своего

рода побѣду надъ Миромъ, взявъ Делфійскій «призъ въ награду за статую одного Панкратіаста.

Алкаментъ ¹¹² считался величайшимъ художникомъ своего времени; его знаменитѣйшей статуей была Венера, съ названіемъ «въ Аѳинскомъ саду.» Вотъ знаменитѣйшіе художники высокаго стиля искусства.

Одинъ ученый англичанинъ утверждаетъ ¹¹³, что извѣстный апоѳеозъ Гомера, въ римскомъ дворцѣ Колонна, былъ сдѣланъ между семьюдесятью второй и девяносто четвертой олимпіадой; онъ основывается на способѣ письма одного слова на этомъ мраморѣ, способѣ, указывающемъ на извѣстную эпоху. Еслибы это сообщеніе было вѣрно и доказывалось очевидностью, то произведеніе это было бы однимъ изъ древнѣйшихъ памятниковъ высокаго стиля искусства. Но ученый этотъ не могъ точно судить о работѣ произведенія, такъ какъ, повидимому, не видалъ его, а положился лишь на столько разъ и такъ подробно описанный способъ письма упомянутого слова ¹¹⁴. Но онъ не зналъ, что уже до меня Фабрети замѣтилъ и указалъ ошибку всѣхъ ученыхъ, писавшихъ объ этомъ произведеніи, по поводу этого слова ¹¹⁵ слово написано такъ, какъ онѣ и должно быть обыкновенно, а именно ХРОНОС ¹¹⁶. Поэтому всѣ предположенія, вытекающія изъ объясненія его неправильности, совершенно теряютъ свой смыслъ. Напротивъ, произведеніе совсѣмъ не относится къ вышеуказанному времени, а было сдѣлано гораздо позже, вѣроятно при императорахъ. Фигуры слишкомъ малы, чтобы дать красивый рисунокъ, и есть барельефы, на которыхъ и болѣе крупныя фигуры исполнены съ болѣе тщательностью и законченностью. Имя художника «Аполлоній изъ Пріены» не проливаетъ на произведеніе особаго свѣта и не способствуетъ его славы, такъ какъ и на очень плохихъ произведеніяхъ искусства позднѣйшаго времени часто стоитъ имя художника, что я приведу ниже. Произведеніе это найдено на Via Appia, близъ Альбано, на мѣстѣ, называемомъ прежде ad Bovillas, а теперь alle Fratochie и принадлежащемъ дому Колонна, нѣкогда тамъ стояла одна изъ виллъ императора Клавдія и потому можно думать, что и произведеніе относится къ той же эпохѣ. Въ томъ же мѣстѣ была найдена Fabula Піаса, которая, по смерти послѣдняго представителя дома Spagna, была перевезена въ Римъ, въ музей Капитолія; тоже было съ такъ называемымъ «Примиреніемъ Геркулеса» ¹¹⁷, произведеніе это долго стояло въ гардеробной дворца Фарнезе и только по особой случайности попало въ руки кардинала Альбани, поставившаго его въ свою виллу.

Возвращаюсь снова къ исторіи и именно къ несчастной Пелопонесской войнѣ, окончившейся въ 94-ю олимпиаду полной потерей афинской свободы и съ крупнымъ ущербомъ для искусства. Городъ былъ осажденъ войсками Лизандра и, сдавшись, потерпѣлъ полное униженіе отъ спартанцевъ, разорившихъ его гавань и стѣны подъ звуки музыки и измѣнившихъ всю его форму правленія. Совѣтъ тридцати, ими назначенный, старался всѣми силами искоренить всѣ сѣмена свободы, казня благороднѣйшихъ гражданъ. Противъ этихъ притѣсненій выступилъ Θразибулъ, сдѣлавшійся спасителемъ отечества. Въ теченіе восьми мѣсяцевъ тираны были отчасти изгнаны, отчасти перебиты, а годъ спустя спокойствіе было водворено въ Аѣинахъ открытымъ предписаніемъ — забыть все случившееся. Городъ опять возвысился, когда Кононь, призвавъ персовъ на помощь противъ спартанцевъ, разбилъ ихъ флотъ и снова началъ строить аѣинскія стѣны.

Тогда искусство пробудилось вновь, и въ 95-ю олимпиаду стали отличаться ученики прежнихъ великихъ художниковъ — Канахъ, Навкидъ, Діомедъ и Патроклъ. Отсюда мы видимъ, какъ искусство всегда претерпѣвало одну судьбу съ Аѣинами и его успѣхи росли вмѣстѣ съ благосостояніемъ этого города. Канахъ извѣстенъ своею статуей Аполлона Филесія, что значитъ лобзающаго или лобзаемаго; Навкидъ сдѣлалъ для Коринеа Гебу изъ золота и слоновой кости; но они не заслужили славы равной съ ихъ великими предшественниками. Послѣ этихъ художниковъ стали извѣстны въ 102-ю олимпиаду Бриаксисъ, Леохаръ и Тимоѣей. Работы перваго былъ знаменитый Аполлонъ Дафнійскій, близъ Антиохіи, и пять колоссальныхъ статуй боговъ въ Родосѣ; второй сдѣлалъ прекраснаго Ганимеда, котораго нѣжно держитъ орелъ¹¹⁸ Тимоѣей сдѣлалъ Діану дворца императоровъ въ Римѣ.

Въ сотую олимпиаду, дѣла въ Греціи приняли совсѣмъ новый оборотъ. Государственная система была измѣнена Епаминондомъ, величайшимъ изъ мужей греческихъ, возвысившимъ свое, до той поры незначительное отечество, Фивы, надъ Спартой и Аѣинами. Послѣдніе изъ боязни склонились на миръ, заключенный въ 102-ю олимпиаду, и въ Аѣинахъ удержалось спокойствіе, а надъ лакедемонянами Епаминондъ одержалъ побѣду при Левктрахъ и Мантинѣѣ.

Съ этой эпохой начинается послѣдній вѣкъ великихъ людей Греціи, всѣхъ ихъ героевъ, мудрецовъ, лучшихъ писателей и ораторовъ. Ксенофонтъ и Платонъ были въ лучшей порѣ, а за ними возвысился Демосѣенъ своимъ непобѣдимымъ краснорѣчіемъ на пользу отечества.

Въ эти сто лѣтъ спустя послѣ Фидіа, сталъ знаменитъ и Пракситель. Весь свѣтъ заговорилъ объ его прославленномъ Сатирѣ, объ его *Θεσπίи*-скомъ *Κυπιδονί*¹¹⁹ и о Венерѣ Книдской. Многія его статуи были уже извѣстны древнимъ одними своими прозвищами, и если кто говорилъ о Савроктонѣ (убивающемъ ящерицу), то уже знали, что подъ этимъ подразумѣвается Аполлонъ Праксителя. Фигура эта часто копировалась, и въ виллѣ Боргезе она находится въ двухъ экземплярахъ, въ величину юноши, изображеннаго опирающимся на дерево и какъ бы подстерегающимъ ящерицу, которая ползетъ по дереву; такое же положеніе имѣетъ небольшая бронзовая фигура виллы Альбани. Значитъ, не только на одномъ рѣзномъ камнѣ сохранилось изображеніе этой фигуры, какъ предполагаетъ Г. Штоссъ¹²⁰, и она была не изъ бронзы, а изъ мрамора. Одна изъ боргезскихъ копій заслуживаетъ быть оригиналомъ. Нѣкоторые писатели¹²¹ предполагаютъ, что Пракситель былъ родомъ изъ Великой Греціи и получилъ право римскаго гражданства, но, по незнанію всѣхъ обстоятельствъ того времени, Праксителя смѣшали съ Пасителемъ: первый, кажется, ошибся Риккони, а за нимъ послѣдовали и другіе. Паситель же жилъ во времена Цицерона и изобразилъ на серебрѣ знаменитаго Росція въ люлькѣ, гдѣ кормилица видитъ его обвитаго змѣею¹²². Вѣроятно, въ книгахъ смѣшали Пасителя съ Праксителемъ¹²³. Другой скульпторъ былъ тотъ Пракситель, о которомъ говоритъ *Θεокритъ*¹²⁴. Сыновья знаменитаго Праксителя наслѣдовали искусство своего отца, и у Павзанія¹²⁵ упоминаются статуи богини *Энио* и *Кадма*, ихъ совмѣстной работы; одинъ изъ нихъ звался *Кефиссодоромъ* и извѣстенъ работой *Смплегмы*, т. е. пары борющихся, въ *Ефесѣ*¹²⁶. Два борца на трибунѣ великогерцогскаго музея во Флоренціи заслуживаютъ по своей работѣ, чтобы ихъ считали за произведеніе *Кефиссодора* или же *Геліодора*, сдѣлавшаго другую такую пару¹²⁷. Другаго сына Праксителя звали *Памфилломъ*¹²⁸.

Спустя нѣкоторое время послѣ Праксителя, появился *Лизиппъ*, который для совершенствованія своего искусства шелъ путемъ всѣхъ великихъ людей разныхъ временъ и народовъ, этотъ путь есть въ то же время и источникъ всякой чистой правды — сама природа, которая въ искусствѣ, какъ и въ чемъ другомъ, теряется подъ напоромъ правилъ, предложеній и предписаній и можетъ долго оставаться неизнаваемой. То, что Цицеронъ говоритъ объ искусствѣ, что оно лучшій проводникъ, чѣмъ природа¹²⁹, съ одной стороны кажется спра-

ведливымъ, съ другой невѣрнымъ. Ничто не удаляетъ больше отъ природы, какъ научная система и строгое послѣдованіе ей въ искусствѣ, и оно было отчасти причиной той жесткости исполненія, которыми отличается большинство произведеній до Лизиппа. Этотъ художникъ старался подражать только природѣ и слѣдовалъ примѣру своихъ предшественниковъ лишь тогда, когда они достигали того же самаго или умѣли мудро надъ ней возвыситься¹³⁰. Онъ жилъ въ такое время, когда греки пользовались всей сладостью свободы безъ ея горечи, въ нѣкоторомъ униженіи, но зато въ единодушій; и почти угасшее чувство ревности, такъ ихъ обезсилившее, оставило имъ лишь гордые воспоминанія о прошедшемъ величій и полное успокоеніе, ибо македоняне, враги ихъ свободы, изъ страны которыхъ прежде нельзя было получить порядочнаго раба¹³¹, хотя и возвысились надъ ними, но удовольствовались лишь отнятіемъ у нихъ оружія, а сами пошли искать приключеній и другихъ завоеваній. Александръ въ Персіи и Антипатръ въ Македоніи были рады, что въ Греціи все спокойно, и послѣ разрушенія Фивъ имъ не давали болѣе поводовъ къ неудовольствіямъ.

Въ этомъ спокойствіи греки предались своей естественной склонности къ праздности и удовольствіямъ¹³², даже Спарта отступила отъ своихъ строгостей¹³³, праздность наполнила школы философовъ, размножившихся и вошедшихъ въ славу, удовольствія дали занятіе художникамъ и поэтамъ, и послѣдніе, идя за своимъ временемъ, стремились ко всему нѣжному и чувственному. Но и поэты, и художники происходили еще отъ того племени, которое пользовалось гордой свободой, а вкусъ народа требовалъ отъ художественныхъ произведеній тонкости и остроумія. На сценѣ появился Менандръ съ своими отборными выраженіями, своимъ благозвучнымъ размѣреннымъ стихомъ и нравственными задачами, — его цѣлью было и смѣшить и порицать одновременно, и онъ умѣлъ это дѣлать съ долей аттической соли и граціи, которыя извѣстны лишь настоящему комическому таланту. Безцѣнныя комедіи, сохранившіяся изъ сотни другихъ потерянныхъ, и красота и грація произведеній Апеллеса и Лизиппа свидѣтельствуютъ и помимо древнихъ писателей о безпорочномъ единеніи искусства и поэзіи, имѣвшихъ такое огромное вліяніе другъ на друга. Лучшія творенія этихъ художниковъ всѣмъ извѣстны, ихъ нечего и упоминать.

Что касается до статуи флорентинскаго Геркулеса, съ именемъ Лизиппа на надписи¹³⁵, то она не заслуживала бы никакого вниманія,

если бы ее не выдавали за дѣйствительное произведеніе этого художника¹³⁵, но другими было уже замѣчено, что подпись подложная¹³⁶, а извѣстно также, что этотъ художникъ не работалъ изъ мрамора; пусть читатель вспомнить все, сказанное мною по этому поводу въ первой части.

Судьба обошлась съ искусствомъ благосклонно, сохранивъ среди общаго разрушенія одно изъ чудеснѣйшихъ произведеній этого времени, какъ бы въ доказательство правдивости всего сказаннаго о красотѣ уничтоженныхъ. Произведеніе это — Лаокоонъ, работы Агезандра, Аполлодора и Аеннодора изъ Родоса¹³⁷, по всѣмъ вѣроятіямъ оно относится къ тому времени, хотя сказать этого навѣрное нельзя, точно также какъ нельзя обозначить съ увѣренностью олимпиады, въ которую процвѣтали эти художники¹³⁸. Мы знаемъ, что уже въ древности произведенію этому давали предпочтеніе передъ всѣми статуями и картинами, тѣмъ большаго вниманія и восхищенія заслуживаетъ оно въ наше время, которое не создало въ искусствѣ ничего даже подобнаго. Въ немъ мудрецъ найдетъ многое для изученія, а художникъ для подражанія, и оба могутъ быть увѣрены, что въ немъ сокрыто больше, чѣмъ видно глазу, и что разумъ художника превосходилъ даже его произведеніе.

Лаокоонъ представляетъ выраженіе величайшаго страданія чело-вѣка, который старается противопоставить этому страданію всю сознательную силу своего разума, боль выражается раздутіемъ мышцъ и натянутыми нервами, но вся сила вооруженнаго духа выступаетъ въ собранномъ лбу, а грудь поднимается отъ сдавленнаго дыханія и сдерживаемаго крика боли. Тяжкій вздохъ и дыханіе, которое онъ втяги-ваетъ, напрягаютъ нижнюю часть тѣла, вдавливаютъ бока и обнаружи-ваютъ движеніе внутренностей. Но собственное страданіе устрашаетъ его, повидимому, меньше, чѣмъ мука дѣтей, которыя обращаютъ свои взоры на отца, какъ бы громко моля о помощи; сердце отца выра-жается въ грустныхъ глазахъ и состраданіе наволокло на нихъ скорб-ное облако. Его лицо выражаетъ жалобу, а не крикъ, а глаза обра-щены кверху за высшей помощью. Выраженіе рта полно скорби, и нижняя губа отвисла, верхняя губа приподнята кверху и въ ней жалость смѣшана съ страданіемъ, что отражается и на носѣ; въ раз-дутіи носа и сильно расширенныхъ ноздряхъ замѣтно также чувство гнѣва на незаслуженное и недостойное страданіе. Это чувство вмѣстѣ съ ощущеніемъ боли особенно умѣло выражены на лбу, гдѣ отрази-

лась борьба этихъ двухъ ощущеній въ то время, какъ боль заставляетъ брови подняться кверху, стремленіе противустоять ей стягиваетъ кожу надъ глазомъ такъ, что она почти покрываетъ верхнее вѣко. Художникъ не могъ здѣсь прикрасить природы, но онъ постарался изобразить ее ясно, напряженно и энергично; но тамъ, гдѣ боль особенно сосредоточена, онъ достигаетъ высшаго искусства. Змѣя вонзаетъ свое смертоносное жало съ лѣвой стороны, т. е. тамъ гдѣ боль особенно чувствительна, благодаря близости сердца, и эта часть тѣла изображена такъ, что можетъ почитаться чудомъ искусства. Ноги приподымаются какъ бы желая убѣжать отъ страданія; ни одна часть тѣла не остается въ покоѣ самые слѣды рѣзца способствуютъ общему напряженію кожи¹³⁹

По поводу этого произведенія многіе выражали свое сомнѣніе и говорили, что этотъ Лаокоонъ не есть тотъ самый, который былъ такъ знаменитъ въ древности, потому что онъ состоитъ не изъ одного куска, какъ говоритъ Плиній о Лаокоонѣ Титовыхъ бань, а изъ двухъ. Къ числу этихъ скептиковъ принадлежитъ Пирро Лигоріо, доказывающій, что древній Лаокоонъ былъ больше и лучше настоящаго; онъ основываетъ свое доказательство на найденныхъ обломкахъ змѣй и ногъ, которыя онъ находитъ прекраснѣе чѣмъ на Бельведерской статуѣ, я это прочелъ изъ его рукописи въ ватиканской библіотекѣ. Что касается до двухъ составныхъ частей статуи, то на нихъ многіе основывали свои сомнѣнія, забывая, что прежде ихъ соединеніе не было такъ замѣтно какъ теперь. По поводу предположенія Лигоріо, я напому читателей, что между различными обломками за дворцомъ Фарнезе была найдена сильно попорченная голова въ болѣе чѣмъ натуральную величину, въ которой замѣтно сходство съ головой Лаокоона; можетъ быть, она принадлежитъ одному произведенію съ вышеупомянутыми змѣями и ногами, теперь она отвезена вмѣстѣ съ другими обломками въ Неаполь. Въ Ст. Ильдефонсѣ, увеселительномъ дворцѣ испанскаго короля, находится барельефъ, изображающій Лаокоона съ его двумя сыновьями, надъ которыми носится летающій Купидонъ, какъ бы желая придти къ нимъ на помощь.

Кромѣ этого прекраснѣйшаго произведенія позднѣйшаго времени искусства, послѣднее отразилось еще на монетахъ Филиппа Македонскаго, Александра Великаго и его ближайшихъ преемниковъ. Сидящій Юпитеръ на серебряныхъ монетахъ Александра Великаго можетъ служить образчикомъ олимпійскаго Юпитера Фидія, столько божественнаго

въ мелкихъ чертахъ лица этого бога, и такой тонкостью отличается вся работа. Такъ же точно достойна стать на ряду съ произведеніями этого времени прекрасная мраморная голова Александра въ болѣе чѣмъ натуральную величину, находящаяся въ Флорентинской галлерей; другой бюстъ, въ Капитолѣ, нѣсколько меньшихъ размѣровъ, можетъ считаться прекрасной копіей съ перваго, сдѣланной хорошимъ художникомъ. Извѣстный бронзовый бюстъ того же царя, найденный въ Геркуланскихъ раскопкахъ, есть довольно посредственное произведеніе.

Здѣсь надо сказать нѣсколько словъ о двухъ рѣзныхъ камняхъ съ головами Александра и Фокіона, на которыхъ стоитъ имя Пирготеля¹⁴⁰, единственнаго художника, имѣвшаго право гравировать портреты этого царя. Во всѣхъ сочиненіяхъ, эти два камня считаются работой этого художника и потому, съ моей стороны, покажется смѣлымъ оспаривать ихъ древность. Ни Штоссъ, ни Беллори¹⁴¹ не видали этой каменъ съ головой Фокіона, а судили о ней по слитку, снятому съ плохой копіи, самый камень находился въ домѣ графовъ Кастильоне далеко отъ Рима, и не было возможности доставить его туда, чтобы снять съ него лучший снимокъ. Теперь имъ владѣетъ Кард. Альбани, и я могу судить о немъ, такъ какъ часто его вижу¹⁴². Во первыхъ, форма буквъ въ имени Фокіона и Пирготеля не имѣетъ той древности, а во вторыхъ, и сама работа ниже, чѣмъ могла быть работа такого знаменитаго художника. Произведеніе безъ сомнѣнія старинное и имя Фокіона стоитъ на немъ, но есть имя рѣзчика, а не изображеннаго лица, имя же Пирготеля прибавлено въ новѣйшее время. Въ Венеціи въ домѣ Занетти есть подобный камень¹⁴³, вѣроятно тотъ самый, свѣдѣніе о которомъ далъ Вазари¹⁴⁴; онъ вырѣзанъ Александромъ Цезари, прозваннымъ Грекомъ¹⁴⁵, и подаренъ его обладателю княземъ Венцелемъ Лихтенштейнскимъ. Г. Штоссъ заказалъ Пикарду выгравировать упомянутую голову Александра съ восковаго снимка, сдѣланнаго имъ самимъ, но по этой копіи трудно составить вѣрное сужденіе. Самый же камень не находится въ музеѣ Прусскаго короля, какъ утверждаетъ Наттеръ¹⁴⁶, а у графа Шенборна, который прислалъ Кардиналу Альбани снимокъ съ надписи имени художника; надпись была признана старинной. Большаго сказать объ этомъ я не могу.

Кстати скажу здѣсь, что головка, съ именемъ Демосоена, найденная въ Тарагонѣ въ Испаніи, принимаемая Беллори, Урсинусомъ и другими за изображеніе знаменитаго оратора, сдѣланное въ его время, изображаетъ не его, а совершенно другое лицо ибо два прекрасные бронзовые

бюста съ именемъ Демосѳена, найденные въ Геркуланѣ, между изображеніями другихъ знаменитыхъ людей, сдѣланы съ бородой и совсѣмъ не похожи на эту голову, подбородокъ которой гладокъ; послѣдніе же суть истинныя изображенія оратора.

Въ Халкедонѣ на Черномъ Морѣ ¹⁴⁷ до сихъ поръ еще находится пьедесталь съ надписью отъ статуи Юпитера Урія, т. е. дарующаго попутный вѣтеръ, которая, легко возможно, представляетъ работу Филона, художника, сдѣлавшаго извѣстную въ древности статую Гефестіона, любимца Александра. Пьедесталы увезенныхъ статуй оставлялись на прежнемъ мѣстѣ ¹⁴⁸

Изъ того порядка, въ которомъ Плиній перечисляетъ художниковъ, можно бы заключить, что къ этому же времени относятся Аполлоній и Таврискъ изъ Родоса художники, создавшіе изъ одной глыбы мрамора огромное произведеніе, изображавшее Зета и Амфіона съ ихъ матерью Антіопой и мачихой Диркой, привязанными къ быку. Можно думать, что это произведеніе и такъ называемый Фарнезскій быкъ суть одно и тоже, такъ какъ невѣроятно, чтобы такая огромная группа повторялась два раза. Но куда дѣвались глаза у всѣхъ, приписывающихъ это произведеніе римской работѣ ¹⁴⁹ и, вообще, что нибудь о немъ написавшихъ, чтобы, писать, что группа найдена безъ всякаго поврежденія въ баняхъ Каракаллы и что для восстановленія ея пришлось только приложить другъ къ другу сломанныя части ¹⁵⁰? Я же скажу, что все, считаемое въ ней за лучшее, сдѣлано въ новѣйшее время. Вся верхняя часть тѣла Дирки нова, въ Зетѣ сохранилось только старое туловище, а въ обѣихъ фигурахъ только одна нога; головы ихъ художникъ, ихъ исправлявшій, сдѣлалъ по головамъ Каракаллы, онъ былъ миланецъ и звался Баттиста Бьянки. Сохранились вполнѣ лишь Антіопа и сидящій юноша и по нимъ можно было бы судить о разницѣ. Теперь перестанутъ удивляться, что сохранилась веревка на шеѣ быка, такъ какъ вся голова быка новая. Альдрованди описываетъ это произведеніе ¹⁵¹ до того времени, какъ оно было дополнено, и тогда его считали Геркулесомъ, убивающимъ Мараѳонскаго быка. Въ виллѣ Боргезе, на передней сторонѣ дворца, находится еще никѣмъ не отмѣченный рѣдкій барельефъ, изображающій Зета и Амфіона съ Антіопой, стоящей между ними, что видно изъ именъ, надписанныхъ сверху У Амфіона лира, а у Зета, какъ у пастуха, круглая шляпа заброшена на плечи, мать умоляетъ ихъ, повидимому, отомстить Диркѣ. Такое же произведеніе, только безъ именъ, стоитъ въ виллѣ Альбани.

III. Объ искусствѣ въ эпоху послѣ Александра и объ упадкѣ искусства.

Послѣ смерти Александра Великаго, во всей завоеванной имъ имперіи поднялись возстанія и кровавыя войны, ихъ не избѣгла и сама Македонія при ближайшихъ преемникахъ этого царя, которые едва дожили до 124-й олимпіады, смуты же продолжались и послѣ нихъ ¹⁵² Никогда еще прежде, во время своихъ междоусобій, Греція не страдала такъ сильно и отъ враждебныхъ войскъ ее наводнявшихъ, и отъ почти ежегодныхъ перемѣнъ въ управленіи, и отъ тяжелыхъ налоговъ, истощавшихъ страну. Послѣ смерти Александра въ аѳинянахъ снова пробудилась ихъ жажда свободы и они попробовали было освободиться отъ македонскаго владычества, подговоривъ и другіе города поднять оружіе противъ Антипатра, но попытка ихъ окончилась неудачей послѣ нѣсколькихъ одержанныхъ побѣдъ, они были разбиты и принуждены заключить тяжелый миръ, по которому на нихъ падали военные издержки и довольно крупная контрибуція; кромѣ того имъ пришлось принять гарнизонъ въ гавани Мунихіи, а часть аѳинянъ была выслана въ Θракію. Этимъ окончилась аѳинская свобода.

При Димитріи Поліоркетѣ они получили тѣмъ свободы, но также были лишены, вслѣдствіе своего низкаго поведенія съ этимъ царемъ. Послѣ него и послѣ Пирра остались монеты съ прекраснѣйшими оттисками; на большей части этихъ монетъ, на оборотѣ, находятся изображенія Нептуна самой тонкой работы, а на монетахъ Пирра голова Юпитера или Марса, съ бородой. Нѣкоторые ученые принимали эти головы за изображеніе самого Пирра, и благодаря этому сходству Фульвій Урсинусъ основываетъ названіе одной головы ¹⁵³, имѣющей также сходство съ головой вооруженной статуи Марса, стоявшей прежде во дворцѣ Массини, а теперь въ Капитоліи ¹⁵⁴ Сюда же относятъ крылатыя головы слоновъ на вооруженіи, указывающія вѣроятно на слоновъ, употребленныхъ Пирромъ въ его итальянскомъ походѣ. Вслѣдствіе этого общепринятаго мнѣнія, Гори окрестилъ названіемъ Пирра ¹⁵⁵ одну подобную головку на рѣзномъ камнѣ Флорентинскаго велико-герцогскаго музея. Между тѣмъ, царь этотъ, по греческому обычаю того времени, или совсѣмъ не носилъ бороды, или имѣлъ ее очень маленькой, какъ на одной большой золотой медали во Флоренціи ¹⁵⁶; тогданніе цари бороды не носили, ибо во время Александра Великаго греки начали ее стричь ¹⁵⁷ Точно также ничего общаго съ Пирромъ не имѣетъ приведенный Монфоконемъ ¹⁵⁸ порфировый барельефъ головы,

находящійся въ виллѣ Людовичи. Пирръ изображенъ на своихъ монетахъ всегда безъ бороды¹⁵⁹, какъ это уже было замѣчено Пигноріусомъ¹⁶⁰.

Искусство, порожденное свободой, должно было и умереть вмѣстѣ съ нею, тамъ гдѣ прежде оно процвѣтало. Между тѣмъ, при македонскихъ правителяхъ, особенно при Димитріи Фалерейскомъ, аѣинское население стало густо по прежнему и, судя по множеству бронзовыхъ статуй, появившихся въ короткій промежутокъ (между ними было много конныхъ и въ колесницахъ), большинство гражданъ было художниками. Тогда же аѣиняне положили за правило дѣлать только золотыя (вѣрнѣе сказать позолоченныя) статуи, какъ напр. статуя, которую они хотѣли воздвигнуть Димитрію Полиоркету и его отцу Антигону¹⁶¹; далѣе, городъ Сигея порѣшилъ поставить золотую конную статую Антиоху Сотеру¹⁶²; но именно эта-то расточительность и лѣсть и повели къ упадку правды и красоты въ искусствѣ. Впрочемъ уже извѣстно, что цвѣтъ искусства окончился со смертью Александра или, по опредѣленію Плинія¹⁶³, въ 120-ую олимпиаду.

Въ это время аѣиняне возмутились противъ Димитрія Полиоркета, отецъ котораго палъ въ битвѣ при Ипсѣ, временно во главѣ города сталъ Лахаръ, но вскорѣ онъ былъ прогнанъ оттуда Димитріемъ, укрѣпившимъ Акрополь и водворившимъ тамъ свой гарнизонъ; онъ далѣе вполне почувствовать аѣинянамъ ихъ упадокъ, который они сами считали началомъ рабства¹⁶⁴.

Говоря объ упадкѣ искусства, я подразумѣваю здѣсь художниковъ, выступавшихъ на этомъ поприщѣ, а не прежнихъ, только дожившихъ до этого печальнаго времени, каковы были Лизиппъ, Апеллесъ, Протогенъ. Великія перемѣны, происшедшія со смертью Александра, отразились также на языкѣ и письмѣ грековъ; ихъ сочиненія той эпохи написаны преимущественно, такъ называемымъ, общимъ діалектомъ, никогда и нигдѣ не бывшимъ народнымъ нарѣчіемъ; это былъ языкъ ученыхъ по преимуществу, какъ латынь въ наше время.

Искусство, переносившее тяжелое время въ Греціи, было перенесено Селевкидами въ Азію, гдѣ художники стали соперничать съ греческими¹⁶⁵. При дворѣ перваго изъ Селевкидовъ прославился Гермеклесъ родосскій, сдѣлавшій статую прекраснаго Комбаба¹⁶⁶. Весьма возможно, что при томъ же дворѣ прославился своимъ умирающимъ борцемъ художникъ Клезій, ибо царь Сирійскій Антиохъ Епифанъ ввелъ у себя въ Азіи подобныя зрѣлища (борьбу), неизвѣстныя еще въ

Греціи, онъ выписывалъ борцевъ изъ Рима, а греки, смотрѣвшіе сначала на эти игры съ отвращеніемъ, тоже привыкли къ нимъ со временемъ; такіе бои были извѣстны раньше только у критійцевъ, и тамъ на нихъ присутствовали самыя почетныя женщины¹⁶⁷. Когда думали учредить ихъ въ Коринѣ, то къмъ то было сказано, что прежде чѣмъ идти на эти зрѣлища, надо опрокинуть всѣ жертвенники милосердія и состраданія¹⁶⁸.

Благодаря щедрости Птолемея, искусство было привлечено въ Египетъ, и самъ Апеллесъ работалъ въ Александріи; между всѣми преемниками Александра, греческіе властители Египта считались самыми богатыми и могущественными. Если вѣрить Аппіану Александрійскому¹⁶⁹, то они содержали до двухсотъ тысячъ пѣшаго войска и до тридцати тысячъ коннаго, для войны у нихъ было приучено триста слоновъ и приготовлено двѣ тысячи колесницъ; тотъ же писатель говоритъ о тысячахъ двухстахъ корабляхъ. При Птолемеѣ Филадельфѣ, Александрія сдѣлалась вторыми Аѣнами величайшіе поэты и ученые покинули отечество и снискали тамъ себѣ славу; Евклидъ училъ тамъ геометрію, Теокрытъ пѣлъ свои пастушескія пѣсни, а Каллимахъ восхвалялъ боговъ своимъ ученѣйшимъ языкомъ. Великолѣпное шествіе, устроенное этимъ царемъ въ Александріи, показываетъ, какое множество скульпторовъ должно было тогда находиться въ Египтѣ, статуи проносились сотнями, а въ большой палаткѣ, описанной у Атенея¹⁷⁰, лежало до сотни различныхъ мраморныхъ звѣрей, работы лучшихъ художниковъ.

Въ это время у грековъ проявились признаки испорченнаго вкуса, называемые въ наше время педантствомъ; главной его причиной была придворная жизнь поэтовъ. Изъ тогдашней плеяды семи главныхъ писателей двора Птолемея Каллимахъ и Никандръ стремились прослыть скорѣе учеными, чѣмъ поэтами, и сочиненія ихъ отличались устарѣлыми или иностранными словами и оборотами. Въ этомъ отношеніи особенно прославился Ликофронъ, онъ предпочиталъ лучше казаться бѣсноватымъ, чѣмъ вдохновеннымъ, и немало стоило труда и пота, чтобы понять его сочиненія, повидимому, онъ былъ первымъ изъ грековъ, начавшихъ играть анаграммами¹⁷¹. Поэты дѣлали изъ стиховъ жертвенники, флейты, топоры и яйца, даже Теокрытъ принималъ участіе въ этой игрѣ словъ¹⁷². Надо удивляться, какъ часто Аполлоній Родосскій, тоже одинъ изъ семи стихотворцевъ, грѣшилъ противъ самыхъ извѣстныхъ правилъ языка¹⁷³.

Какъ ни далеки подобныя замѣчанія отъ общаго плана этой исторіи, но они могутъ служить для нѣкоторыхъ необходимыхъ предположеній; ибо писатель въ родѣ Ликофрона, снискавшій одобреніе двора и другихъ современниковъ, не даетъ лучшаго понятія о господствующемъ вкусѣ, судьбы же искусства и науки были по большей части очень схожи между собой и шли однимъ путемъ развитія. Нѣчто подобное случилось въ прошломъ столѣтіи въ Италіи и въ другихъ странахъ, гдѣ прежде процвѣтали науки: тамъ появилась повальная болѣзнь на умы ученыхъ; и своими дурными испареніями она довела ихъ до лихорадочнаго состоянія, отразившагося на сочиненіяхъ неестественностью и фальшивымъ напряженнымъ остроуміемъ, въ это же самое время, ту же болѣзнь испытывали и художники. Арпино въ живописи, Бернини въ скульптурѣ, а Борромини въ архитектурѣ отрѣшились отъ дѣйствительности и антиковъ и пошли по тому же фальшивому пути, какъ Марино и другіе въ литературѣ.

Этими первыми и лучшими художниками, переселившимися изъ Греціи въ Египетъ, и были вѣроятно сдѣланы тѣ статуи изъ порфира, которыя находятся въ Римѣ и были перевезены туда, по словамъ Плинія, при императорѣ Клавдіи¹⁷⁴. Изъ нихъ прекрасный мраморный обломокъ Паллады стоитъ въ началѣ Капитолія, Паллада съ мраморной головой въ виллѣ Медичи, и, наконецъ, лучшая не только изъ порфировыхъ, но, пожалуй, изъ большинства древнихъ статуй, изображающая Музу, или, какъ другіе думаютъ, Юнону, въ виллѣ Боргезе одежды ея — чудо искусства¹⁷⁵. Статуи изъ порфира дѣлались и въ самомъ Римѣ, какъ доказываетъ не вполне оконченный панцирный бюстъ дворца Фарнезе; его нашли въ Римѣ, въ Кампо-Марцо, по сообщенію Пирро Лигоріо въ ватиканскихъ рукописяхъ. Точно также въ Римѣ должно быть сдѣланы порфировыя статуи плѣнныхъ царей, разбросанныя теперь въ виллѣ Боргезе, Медичи и другихъ. Изъ художниковъ, прославившихся въ эту эпоху, извѣстенъ Гермоклесъ родосскій; при Птоломѣѣ Филадельфѣ былъ также извѣстенъ рѣзчикъ на камнѣ Сатирий, вырѣзавшій на кристаллѣ портретъ Арсинои, супруги этого царя¹⁷⁶.

Но греческое искусство не пустило глубокихъ корней¹⁷⁷ подъ чуждымъ ему египетскимъ небомъ и потеряло многое изъ прежняго своего величія и прелести среди всей роскоши и великолѣпія двора Селевкидовъ и Птолемеевъ. Въ Великой же Греціи оно пришло къ окончательному упадку; сначала оно процвѣтало тамъ наравнѣ съ

философіей Пифагора и Зенона, а затѣмъ было уничтожено оружіемъ и варварствомъ римлянъ.

Въ самой же Греціи, несмотря на притѣсненія многихъ тирановъ ¹⁷⁸, полузасохшія вѣтви старой свободы пустили свѣжіе молодые побѣги, изъ пепла предковъ возникло нѣсколько великихъ людей, пожертвовавшихъ собою отечеству и причинившихъ не мало хлопотъ Македоніи и Риму. Въ 124-ую олимпиаду, три или четыре неизвѣстные доселѣ города порѣшили между собой освободиться отъ македонскаго владычества, имъ удалось изгнать или перебить тирановъ у нихъ основавшихся, но такъ какъ союзу этихъ городовъ не придавали большаго значенія, то ихъ оставили въ покоѣ, это послужило поводомъ къ знаменитому ахейскому союзу. Многие большіе города, между прочимъ Аѣины, устыдились своей нерѣшительности и съ такимъ же мужествомъ намѣревались возстановить и у себя свободу. Наконецъ, въ этотъ союзъ вступила вся Ахаія; были начертаны новые законы и особая форма правленія. Когда же противъ нихъ возмутились завистливые лакедемонцы и этолійцы, то во главѣ другихъ грековъ выступили ихъ два послѣдніе героя: двадцатилѣтній Аратъ и Филопименъ, и храбро защищали свою свободу.

Но все же Греція не достигла своего прежняго цвѣтущаго состоянія, и послѣ битвы при Левктрѣ измѣнилось управленіе даже Спарты, сохранившей его въ продолженіе четырехсотъ лѣтъ неизмѣннымъ ¹⁷⁹. Послѣ спартанскаго царя Клеомена, бѣжавшаго въ Египетъ, въ Спартѣ управляли одни эфоры; но послѣ ихъ смерти приступили къ выбору новаго царя и за малолѣтствомъ Агесиполида власть была вручена Ликургу, хотя и не происходившему отъ царской крови, но извѣстному уже своимъ талантомъ правителя. Но и этому пришлось бѣжать, хотя онъ и былъ возвращенъ впоследствии ¹⁸⁰; это случилось въ 140-ую олимпиаду. Вскорѣ послѣ того, по смерти спартанскаго царя Пелопса, Спарта управлялась тиранами, изъ которыхъ послѣдній, Навидъ, защищалъ городъ съ помощью чужихъ войскъ ¹⁸¹.

Въ эту олимпиаду разразилась война между ахейцами и этолійцами и чувство озлобленія съ обѣихъ сторонъ возросло до такой степени, что они начали свирѣпствовать даже противъ произведеній искусствъ. Когда этолійцы вступили въ македонскій городъ Діосъ, покинутый бѣжавшими жителями, то первымъ ихъ дѣломъ было повалить его стѣны и дома, галлерей и крытые портики храмовъ были сожжены, а статуи въ нихъ разбиты ¹⁸². Такой же ярости предавались

этолийцы въ Додонскомъ храмѣ Юпитера, въ Эпирѣ; они сожгли его галлерей, уничтожили статуи, и самый храмъ разрушили до основанія¹⁸³; въ рѣчи одного акарнанскаго посланника Поливій упоминаетъ о другихъ храмахъ, разграбленныхъ этолийцами¹⁸⁴. Въ 141-ую олимпиаду ими не была пощажена даже область Илиды, которую, до тѣхъ поръ, щадили всѣ партіи и которая считалась свободнымъ мѣстомъ общественныхъ игръ¹⁸⁵. И хотя при Филиппѣ македоняне, вмѣстѣ съ ахейцами, такимъ же образомъ примѣнили свои права возмездія надъ Ѳермой, главнымъ городомъ этолийцевъ, но все же они пощадили въ немъ статуи и другія божескія изображенія¹⁸⁶; но когда Филиппъ напалъ во второй разъ на этотъ городъ, то онъ приказалъ разрушить статуи, прежде имъ нетронутыя¹⁸⁷. Тотъ же царь поступилъ съ неменьшей яростью съ Пергамскимъ храмомъ, послѣ осады этого города онъ велѣлъ разрушить храмъ вмѣстѣ съ статуями, въ немъ находившимися, до основанія и разбить въ куски даже самые камни, чтобы они не могли впослѣдствіи послужить для его возстановленія¹⁸⁸, Діодоръ говоритъ то-же о Вионніи, но должно быть по ошибкѣ¹⁸⁹. Въ этомъ городѣ находилась знаменитая статуя Эскулапа работы Филомаха¹⁹⁰, художника называемаго также и Фиромахомъ¹⁹¹.

Въ началѣ этой войны въ Аѳинахъ было все спокойно, ибо городъ находился въ полной зависимости отъ Македоніи и отъ египетскихъ царей¹⁹²; но благодаря этой невольной бездѣятельности онъ окончательно потерялъ свой престижъ у другихъ грековъ и когда городъ отложился отъ македонянъ, то на него двинулся Филиппъ съ войсками, сжегъ академію, опустошилъ храмы и не пощадилъ даже могилъ¹⁹³. Когда же ахейцы отказались участвовать въ его походѣ противъ Спарты, то онъ снова вошелъ въ Аттіку, разрушилъ тамъ храмы, которые незадолго до того разграбилъ, разбилъ въ куски статуи и даже самые камни, чтобы ихъ не употребили на возстановленіе храма¹⁹⁴. Эта то неоднократная жестокость и заставила аѳинянъ издать предписаніе, по которому обязывалось опрокидывать и уничтожать всѣ статуи не только Филиппа, но и всѣхъ лицъ его дома, мѣста, на которыхъ находились надписи въ честь этого царя, были объявлены вредными и постыдными¹⁹⁵.

Послѣ побѣды при Ѳермопилахъ, одержанной консуломъ Маркомъ Ациліемъ надъ сирійскимъ царемъ Антіохомъ, первый приказалъ разрушить храмъ Итонской Паллады въ Беотіи, въ которомъ находилась статуя этого царя¹⁹⁶. Римляне, щадившіе доселѣ храмы своихъ враговъ, тоже начали проявлять свои права возмездія, они разграбили

храмы о-ва Бахіи, лежащаго противъ Фокеи, и вывезли оттуда всѣ статуи¹⁹⁷. Вотъ каково было положеніе дѣла въ Греціи въ 140-ую олимпіаду¹⁹⁸.

Этоліицы такъ далеко зашли въ своей ненависти къ Ахейцамъ, что призвали на нихъ римлянъ, вступившихъ тогда впервые на греческую почву, Ахейцы же, напротивъ, взяли сторону Македонянъ. Послѣ побѣды, одержанной Филопиномъ надъ Этоліицами и ихъ союзниками, римляне, хорошо знавшіе положеніе дѣлъ въ Греціи, отступили отъ призвавшихъ ихъ Этоліицевъ, соединились съ Ахейцами, овладѣли вмѣстѣ съ ними Коринѳомъ и разбили Филиппа, царя Македонскаго. За этой побѣдой послѣдовалъ знаменитый миръ, по которому Филиппъ долженъ былъ покориться рѣшенію римлянъ, отступить отъ всѣхъ греческихъ городовъ и вывести оттуда свои гарнизоны, и исполнить все это до наступающихъ истмійскихъ игръ. Въ этомъ случаѣ римляне выказали вполне свое сочувствіе свободѣ другаго народа, проконсулу Квинту Фламинію 33 лѣтъ отъ роду выпала завидная доля объявить грековъ свободными; онъ пользовался между ними почти обожаніемъ.

Это случилось въ 145-ю олимпіаду и въ 194-мъ году до Р Хр.; и кажется эту Олимпіаду, а не 155-ю считаетъ Плиній эпохой возрожденія искусства, ибо въ 155-ю олимпіаду Римляне были въ Греціи уже въ качествѣ враговъ, искусства же не могли бы возвыситься, не будь какихъ нибудь особыхъ счастливыхъ обстоятельствъ. Вскорѣ послѣ того Павелъ Эмилий подтвердилъ грекамъ ихъ свободу. То время, когда искусство въ Греціи находилось въ упадкѣ, можно сравнить съ періодомъ римскаго искусства отъ Микель Анжело и Рафаэля до Караччи. Тогда въ римской школѣ искусство впало въ варварское состояніе и даже художники, писавшіе объ искусствѣ, какъ напр. Вазари или Цуккери, были какъ бы поражены слѣпотою. Картины обоихъ великихъ мастеровъ стояли во всемъ своемъ блескѣ, а ихъ не хотѣли видѣть тѣ, на глазахъ у которыхъ они писались; первый прозрѣлъ Караччи старшій, въ Болоньѣ.

Въ то время когда въ Греціи искусство было въ загонѣ, а художественныя произведенія терпѣли всевозможное дурное обращеніе, въ Сициліи, несмотря на постоянныя войны Агаокла съ Каррагенянами, оно окрѣпло и даже процвѣтало. Это цвѣтущее состояніе искусства отразилось на золотыхъ и серебрянныхъ монетахъ этого государя; онѣ отличаются замѣчательной красотой и носятъ обыкновенно съ одной

стороны изображеніе головы Прозерпины, а съ другой фигуру Побѣды, надѣвающей шлемъ на вооруженія, повѣшенныя на стволъ дерева. Это процвѣтаніе искусства продолжалось также и при царѣ Сиракузскомъ Гіеронѣ II. Послѣдній повелѣлъ, между прочимъ, построить двадцати весельный [т. е. въ 20 рядовъ весель] корабль, знаменитѣйшій во всей древности и болѣе похожій на дворець, чѣмъ на корабль. На немъ были водопроводы, сады, бани и храмы, и въ одной комнатѣ на мозаичномъ полу была представлена вся Иліада. Онъ послалъ римлянамъ цѣлый флотъ зерноваго хлѣба и золотую статую Побѣды, вѣсившую триста двадцать фунтовъ¹⁹⁹. Она была принята Сенатомъ, который однако, несмотря на сильную нужду, принялъ только одну, самую легкую, золотую чашу изъ сорока, присланныхъ Неаполемъ²⁰⁰, и отказался отъ золотыхъ чашъ Пестума, возвративъ ихъ съ благодарностью представителямъ этого города²⁰¹. Незадолго послѣ Агаеокла была вычеканена монета города Сегесты въ Сициліи, замѣчательная не столько въ отношеніи искусства, какъ въ отношеніи ея рѣдкости и лѣтосчисленія. На одной ея сторонѣ находится женская головка, изображающая Эгесту, дочь Гиппота Троянскаго, въ честь которой былъ названъ городъ; съ другой изображена собака съ тремя колосьями, означающими плодородную почву. Собака изображаетъ рѣку Крымскъ, принявшую образъ этого животного ради Эгесты, присланной сюда ея отцомъ для спасенія своей жизни. Ибо когда Нептунъ съ Аполлономъ не получили отъ Лаомедона обѣщанной награды за возведеніе стѣнъ Трои, послѣдній послалъ на городъ страшное чудовище, которому, по изрѣченію оракула, слѣдовало выдать всѣхъ дѣвицъ города. Самое замѣчательное на этой монетѣ это одновременное названіе Эгесты и Сегесты. Городъ этотъ, осажденный Карфагенянами, былъ освобожденъ въ 129-ую олімпіаду Каемъ Дуилиемъ²⁰², а черезъ девятнадцать лѣтъ Кай Лутаций Батулъ совсѣмъ прогналъ Карфагенянъ изъ Сициліи и островъ былъ обращенъ въ римскую провинцію, за исключеніемъ владѣній Гіерона²⁰³; но нѣкоторымъ городамъ этой провинціи было оставлено полное пользованіе свободой и въ числѣ ихъ названа и Сегеста²⁰⁴; Упомянутые девятнадцать лѣтъ на монетѣ обозначены IIВ, такъ какъ I или Z есмь сеть, а IV двѣнадцать; нераздѣльно слѣдовало бы писать Ю. Я того мнѣнія, что Сегестинцы хотѣли сохранить на этой монетѣ свѣдѣніе о числѣ лѣтъ между освобожденіемъ отъ осады и завоеваніемъ Сициліи, когда была утверждена ихъ свобода, и что тогда же они замѣнили названіе Эгесты Сегестой.

Во время упомянутого возрожденія искусства въ Греціи стали извѣстны слѣдующіе художники: Антей, Каллистратъ, Атений, Поликлетъ, художникъ прекрасной Гермафродиты, Метродоръ, живописецъ и философъ и нѣкот. др. Весьма возможно, что прекрасная Гермафродота виллы Боргезе и есть здѣсь упомянутая; другая находится въ герцогской галлерей Флоренціи, а третья лежитъ подъ сводами названной виллы. Къ этому же времени принадлежитъ вѣроятно афинскій художникъ Аполлоній, сынъ Нестора; ибо, судя по формѣ буквъ его имени на такъ называемомъ Бельведерскомъ Торсѣ, онъ жилъ незадолго послѣ Александра Великаго ²⁰⁶

Испорченная до невозможнаго, на половину разбитая, безъ головы, безъ рукъ и безъ ногъ, въ глазахъ всякаго посвященнаго въ тайны искусства эта статуя сохранила весь блескъ своей прежней красоты. Она осталась высокимъ идеаломъ прекрасно развитаго тѣла въ совершеннѣйшую пору мужественнаго возраста, когда Геркулесъ, здѣсь изображенный, очистился огнемъ челоѳеческихъ страданій и достигъ безсмертія на ряду съ богами ²⁰⁷ Онъ изображенъ уже здѣсь безъ челоѳеческихъ потребностей или усилій, и потому на его тѣлѣ нѣтъ признаковъ жилъ или нервовъ. Судя по расположенію оставшихся обломковъ можно думать, что статуя была сдѣлана въ сидячемъ положеніи, съ головой нѣсколько наклоненной впередъ, какъ бы занятой радостнымъ обдумываніемъ совершенныхъ подвиговъ; въ томъ же можно убѣдиться по формѣ спины нѣсколько сторбленной ²⁰⁸ Высокая могучая грудь напоминаетъ ту, на которой былъ задушенъ великанъ Геріонъ, а по длинѣ и силѣ бедеръ мы узнаемъ героя, преслѣдовавшаго съ успѣхомъ мѣдноногаго оленя и прошедшаго черезъ безчисленныя страны до самаго края свѣта. Взирая на этотъ торсъ, художникъ дивится невольно тому искусству, съ которымъ очерчены формы какъ бы сливающіяся одна съ другою, и возвышенныя части, волнующіяся, какъ волны и поглощающія одна другую; онъ признается, что трудно подражать этимъ очертаніямъ, ибо, едва уловивъ одно изъ нихъ, глазъ и рука теряются въ другомъ, въ которое перешло первое. Кости точно покрыты слоемъ жира и кожи, мускулы тверды, но не до излишества, и нѣтъ другой статуи, гдѣ все было бы такъ взвѣшено и размѣрено; можно даже сказать, что этотъ Геркулесъ стоитъ по искусству выше самого Аполлона ²⁰⁹ Въ прекрасной коллекціи рисунковъ Кардинала Альбани есть нѣсколько студій съ этой статуи, принадлежащихъ великимъ художникамъ, но ни одна не подходитъ близко къ оригиналу.

У писателей ничего не сказано объ Аполлоніи, художникъ этого произведенія, также ошибается Дю-Босъ, говоря²¹⁰, что Плиніи восхищался статуей Фарнезскаго Геркулеса, послѣдній не упоминаетъ ни о ней, ни о ея художникѣ Гликонѣ.

Торсъ Геркулеса былъ, повидимому, послѣднимъ совершеннымъ произведеніемъ, сдѣланнымъ въ Греціи до утраты ею свободы. Ибо послѣ того, какъ страна эта была обращена въ римскую провинцію, и до самыхъ римскихъ триумвиратовъ нѣтъ извѣстій ни объ одномъ знаменитомъ художникѣ изъ этой націи. Греки же утратили свою свободу черезъ какія нибудь сорокъ лѣтъ послѣ того, какъ она была у нихъ объявлена Квинтомъ Фламиніемъ, и причиной этого были столько же беспорядки и вражда между предводителями Ахейскаго союза, сколько и римскіе происки. Послѣ побѣды, одержанной римлянами надъ Персеемъ, царемъ македонскимъ, они завладѣли этой областью и сдѣлались опасными сосѣдями союзныхъ грековъ. Римскіе историки говорятъ, что соотечественники ихъ всѣми силами старались поддержать добрыя отношенія съ греками, но напрасно, и наконецъ Луцій Мумій напалъ на Коринѣ, главный городъ Ахейскаго союза, и разрушилъ его. Это случилось въ 156-ю олимпіаду²¹¹, въ годъ завоеванія Карфагена. Послѣ разграбленія Коринѣа греческія произведенія были впервые вывезены изъ Греціи въ Римъ и способствовали особой пышности въѣзда Муммія въ этотъ городъ, Плиніи предполагаетъ²¹², что первой картиной отосланной тогда въ Римъ былъ знаменитый Бахусъ Аристиды. Старинныя же деревянныя статуи остались въ разрушенномъ городѣ, между ними были, между прочимъ, вызолоченный Бахусъ, съ лицомъ выкрашеннымъ въ красную краску²¹³, деревянный Белле-рофонъ съ мраморными конечностями²¹⁴ и деревянный же Геркулесъ, считавшійся за произведеніе Дедала²¹⁵. Остальное все было увезено римлянами даже до бронзовыхъ сосудовъ, стоявшихъ внутри театра для усиленія тона²¹⁶.

Фабретти, кажется, склоненъ думать²¹⁷, что двѣ статуи дома Карпенъ въ Римѣ, изъ которыхъ впослѣдствіи, прибавивъ новыя головы, сдѣлали Марка Аврелія и Септимія Севера, были тоже вывезены Мумміемъ изъ Греціи, ибо на ихъ основаніяхъ стоитъ M. MUMMIVS COS, хотя Муммія звали Луціемъ, но всякій понимающій искусство увидить, что работа ихъ болѣе низкаго достоинства. Старыя основанія были вѣроятно потеряны, такъ какъ къ статуямъ придѣланы новыя ноги, сдѣланныя изъ одного куска съ новымъ основаніемъ.

Эта утрата множества статуй и картинъ, украшавшихъ прежде города, должна была оказаться весьма чувствительною для грековъ, но у нихъ, повидимому, не хватило духа тратить деньги на новыя художественныя произведенія, которыя сдѣлались теперь предметомъ алчности ихъ покорителей; и въ самомъ дѣлѣ, съ этихъ поръ Греція подверглась постояннымъ опустошеніямъ Римлянъ. Эдилъ Маркъ Скавръ отнялъ у Сикіона всѣ картины, украшавшія его храмы и другія общественныя зданія, и употребилъ ихъ для своего театра, построеннаго имъ на нѣсколько дней²¹⁸. Изъ Амбракіи, столицы Эпира, были вывезены всѣ статуи²¹⁹; между ними находились девять музъ, поставленныхъ въ Римѣ въ храмъ Геркулеса Музара²²⁰; часто картины посылались въ Римъ вмѣстѣ со стѣнами, какъ это сдѣлали эдилы Мурена и Варръ въ Спартѣ²²¹. При Калигулѣ не осмѣлились сдѣлать такого перемѣщенія Аталанты и Елены въ Ланувіи въ Лаціумъ²²². Само собою разумѣется, что въ такое трудное время у художниковъ, особенно же скульпторовъ и архитекторовъ, не было возможности прославиться или отличиться. Но не смотря на то, воздвигались статуи побѣдителямъ Олимпійскихъ игръ въ Илідѣ; послѣдній, о которомъ остались свѣдѣнія, былъ Мнесибулъ, одержавшій побѣду въ 235-ю олимпиаду т. е. въ началѣ царствованія императора М. Аврелія²²³.

Всѣ храмы, зданія и статуи, воздвигаемые въ Греціи, дѣлались преимущественно на счетъ царей сирійскихъ, египетскихъ и другихъ. Въ Делосѣ была поставлена статуя Лаодики, дочери Селевка, и жены Персея за ея щедрость по отношенію къ жителямъ этого острова и ихъ храму Аполлона. Основаніе этой статуи съ надписью находится между арунделійскими мраморами²²⁴. Антіохъ IV пожертвовалъ этому же храму нѣсколько статуй для украшенія алтаря Аполлона²²⁵.

Какъ мало искусныхъ людей осталось въ прежней резиденціи художествъ, можетъ свидѣтельствовать уже то обстоятельство, что Антіохъ Епифантъ, царь сирійскій, выписалъ въ Аѳины римскаго художника Коссуція и поручилъ ему достроить храмъ Юпитера, неоконченный со временъ Пизистрата²²⁶; но можетъ быть это было сдѣлано изъ желанія угодить и польстить Риму. Вѣроятно съ такимъ же намѣреніемъ дѣйствовалъ кападокійскій царь Аріобарзанъ Филопаторъ II, выписывая римскихъ архитекторовъ Кая и Марка Сталліевъ, вмѣстѣ съ грекомъ Меналиппомъ, для возстановленія аѳинскаго Одеона, разрушеннаго Аристіономъ, полководцемъ Митридата²²⁷.

Въ Азіи, при дворѣ царей Сирійскихъ, съ искусствомъ случилось

тоже, что бываетъ съ пламенемъ; оно вспыхнуло, чтобы потомъ потухнуть. Антіохъ IV, сынъ Великаго, замѣстившій своего брата Селевка IV, любилъ спокойствіе и нѣгу и старался ни чѣмъ ихъ не нарушить, его главнымъ занятіемъ были переговоры съ художниками, и онъ дѣлалъ заказы не только для себя, но и для грековъ. Онъ заказалъ золоченную крышу для Антіохійскаго храма Юпитера, велѣлъ выложить въ немъ всѣ стѣны листовымъ золотомъ²²⁸, и поставить туда статую этого божества, величиною съ олимпійскаго Юпитера Фидія²²⁹. Онъ пышно разукрасилъ аеднскій храмъ Юпитера, единственный, по словамъ древнихъ, достойный величія этого божества, пристроилъ множество алтарей со статуями въ храмъ Аполлона въ Делосѣ и выстроилъ превосходный мраморный театръ въ Тегеѣ²³⁰. Со смертью этого царя греческое искусство въ Сиріи умираетъ послѣ битвы при Магнезій Сирійскія владѣнія были ограничены Таврскими горами; съ отпаденіемъ фригійскихъ и іонійскихъ провинцій, были отрѣзаны всѣ пути сообщенія съ Греціей, а по ту сторону горъ не было мѣста, гдѣ могли бы удержаться школы греческихъ художниковъ. Послѣ вышеупомянутой побѣды, въ 147-ю олимпиаду, Луцій Сципіонъ вывезъ въ Римъ огромное множество статуй. Если правда то, что Фульвій Урсинусъ говоритъ о прекрасной базальтовой головѣ Сципіона (африканскаго), стоящей во дворцѣ Роспильони въ Литернумѣ, а именно, что она найдена близъ Кумъ, гдѣ окончилъ свою жизнь этотъ великій человѣкъ, то голова эта можетъ служить памятникомъ той эпохи²³¹. Статуи же Сципіона нѣтъ, хотя ихъ и приводитъ современный намъ римскій писатель²³². Монеты, сдѣланныя при преемникѣ сирійскаго царя, покровительствовавшаго художествамъ, указываютъ на упадокъ послѣднихъ, а серебряная монета Филиппа, двадцать третьяго изъ Селевкидовъ, служить прямымъ доказательствомъ, что искусство покинуло дворъ этихъ царей. Какъ голова Филиппа, такъ и фигура Юпитера на оборотѣ этой медали наврядъ ли греческой работы. Вообще почти всѣ монеты Селевкидовъ гораздо хуже чисто греческихъ, а въ монетахъ пареянскихъ королей съ надписями и украшеніями есть что-то варварское, хотя онѣ и сдѣланы греческими художниками, такъ какъ пареянскіе цари называли себя друзьями грековъ и ставили это названіе на своихъ монетахъ²³³.

Послѣ паденія греческаго искусства въ Сиріи покровителями его въ Малой Азіи стали цари Вифинійскіе и Пергамскіе. Атталъ и братъ его Евменъ старались щедростью приблизить къ себѣ грековъ и въ благодарность за это первому изъ нихъ была поставлена колоссальная

статуя въ Сикіонѣ, рядомъ съ статуей Аполлона, на городской площади²³⁴ Царь этотъ заслужилъ такую популярность между греками, что почти въ каждомъ пелопонесскомъ городѣ были поставлены въ честь его колонны²³⁵ Въ Пергамѣ была имъ основана библіотека, нѣкоторые ученые этого двора стали поддѣлывать сочиненія древнихъ писателей, въ чемъ съ ними соперничали александрійскіе ученые²³⁶ Отсюда можно заключить, что и въ искусствѣ копіи стали провозглашаться оригиналами.

Въ Египтѣ искусства и науки процвѣтали при трехъ первыхъ Птолемеяхъ, которые заботились также о сохраненіи произведеній египетскаго искусства. Послѣ своей побѣды надъ ассирійскимъ царемъ Антиохомъ Θεосомъ, Птоломей Евергетъ привезъ въ Египетъ до двухъ тысячъ пятисотъ статуй, изъ которыхъ многія были нѣкогда вывезены изъ Египта Камбизомъ²³⁷ Какъ много художниковъ было при этомъ дворѣ, доказываютъ уже тѣ сотни архитекторовъ, которые были посланы вмѣстѣ съ богатыми подарками сыномъ Евергета Филопаторомъ городу Родосу, пострадавшему отъ землетрясенія²³⁸. Но, кромѣ Филометора, всѣ преемники Евергета были люди недостойные, которые свирѣпствовали въ своемъ государствѣ и въ семействѣ, и въ Египтѣ начались беспорядки. При Лаэирѣ, пятомъ преемникѣ Епиφана, Оивы были почти разрушены и совсѣмъ разграблены, и это послужило началомъ уничтоженія столькихъ памятниковъ египетскаго искусства.

Хотя греческое искусство и очень упало въ Египтѣ, но все же оно удержалось тамъ до царствованія Птолемея Фискона, седьмага царя египетскаго, отца Лаэира. Но при этомъ тиранѣ всѣ художники и ученые покинули его страну и уѣхали въ Грецію, уstraшенные тѣми жестокими преслѣдованіями, которымъ онъ подвергалъ своихъ подданныхъ въ городѣ Александріи, возвратясь изъ бѣгства²³⁹. Этими жестокостями онъ прославился особенно во второй годъ своего правленія, совпадающій съ 158-й олимпіадой. Не смотря на то, во времена Цезаря и позже не было недостатка въ людяхъ, преподававшихъ всемірную ученость въ Александріи²⁴⁰.

Такимъ образомъ, искусство снова вернулось въ Грецію, свое первое и главное отечество. Сами римляне способствовали его процвѣтанію, заказывая въ Аѣинахъ статуи для своихъ виллъ, что мы знаемъ изъ Цицерона, его Тускуланумъ былъ украшенъ такими греческими статуями, выписанными черезъ посредство Аттика, между которыми были Гермы изъ Пентеликскаго мрамора съ бронзовыми головами²⁴¹.

Роскошь Рима сдѣлалась источникомъ доходовъ для провинцій. Ибо даже законами дозволялось строить храмы въ честь проконсуловъ и преторовъ въ той странѣ, гдѣ они управляли²⁴², причемъ, новидимому, расходы падали на грековъ. У Помпея были храмы во всѣхъ провинціяхъ. Это злоупотребленіе еще болѣе распространилось при императорахъ, и Иродъ построилъ въ Кесаріи храмъ Августу, гдѣ стояла статуя этого императора, очень схожая и лицомъ и величиною съ Олимпійскимъ Юпитеромъ; рядомъ стояла статуя богини Роны, скопированная съ Аргосской Юноны²⁴³. Аппій построилъ на свой счетъ портикъ въ Елевзинѣ²⁴⁴.

Благодаря художникамъ, убѣжавшимъ изъ Египта, въ греческомъ искусствѣ проявился такъ называемый египетскій стиль, о которомъ я сдѣлалъ нѣсколько замѣчаній въ первой главѣ; Александрія хвалилась тѣмъ, что изъ нея вышли художества, чтобы вернуться въ Грецію и другія страны²⁴⁵. Но и въ Сиракузахъ были превосходные художники даже послѣ взятія ихъ римлянами, ибо Верресъ, отыскивавшій повсюду лучшія художественныя произведенія, вазы заказывалъ въ Сиракузахъ, въ старомъ дворцѣ онъ устроилъ мастерскую, гдѣ въ продолженіе цѣлыхъ восьми мѣсяцевъ художники или чертили или отливали вазы; все это дѣлалось не иначе, какъ изъ золота.

Спокойствіе, которымъ наслаждались греки нѣсколько лѣтъ и которое такъ способствовало процвѣтанію искусства, было нарушено войнами Матридата, аѳиняне приняли въ ней участіе, защищая понтійскаго царя противъ римлянъ. Изъ всѣхъ острововъ, которыми они нѣкогда владѣли въ Эгейскомъ морѣ, у нихъ остался только маленькій островъ Делось, но и этотъ былъ ими утраченъ, а затѣмъ возвращенъ Агезилаемъ, полководцемъ Митридата²⁴⁶. Въ Аѳинахъ враждовали различныя партіи, пока власть не была захвачена эпикурейцемъ Аристіономъ, опираясь на которую, онъ перебилъ всѣхъ римскихъ сторонниковъ²⁴⁷. Въ началѣ войны Аѳины были осаждены Суллой и городъ сильно страдалъ отъ голода, ибо недостатокъ въ сѣбѣстныхъ припасахъ былъ такъ великъ, что жителямъ приходилось ѣсть кожу и шерсть животныхъ; послѣ взятія города въ немъ нашли даже запасъ человѣческаго мяса²⁴⁸. Сулла разрушилъ до основанія весь Пирей вмѣстѣ съ арсеналомъ и другими общественными сооруженіями, по свѣдѣніямъ древнихъ, Аѳины, по сравненію съ ихъ прежнимъ состояніемъ, стали похожи на выброшенный трупъ. Сулла вывезъ даже колонны изъ храма Юпитера Олимпійскаго²⁴⁹ и отослалъ ихъ

въ Римъ вмѣстѣ съ библіотекой Апелліона²⁵⁰, надо думать, что туда было немало отправлено и статуй, ибо онъ послалъ изъ Алалкамены статую Паллады²⁵¹. Участь Аѳинъ ужаснула всѣхъ грековъ, что и было цѣлью Суллы. Въ Греціи случилось тогда то, чего никогда еще тамъ не бывало, а именно, кромѣ бѣга коней, въ Илідѣ не совершалось никакихъ Олимпійскихъ игръ²⁵²; Сулла и ихъ перенесъ въ Римъ. Это случилось въ 175-ую олимпиаду. Леандръ Алберти упоминаетъ о верхней половинѣ статуи Суллы, найденной въ Тосканѣ, близъ Казоли²⁵³.

Во всѣхъ другихъ странахъ Греціи тоже видны были слѣды разрушенія. Ѳивы, знаменитый городъ, возстановленный Александромъ, были тоже опустошены, исключая нѣсколькихъ храмовъ, сохранившихся въ Акронолѣ²⁵⁴. Спарта, имѣвшая своихъ царей въ эпоху войны между Цезаремъ и Помпеемъ, опустѣла²⁵⁵ и жители ея и ея окрестностей разбѣжались²⁵⁶, отъ Микенъ осталось только одно названіе²⁵⁷. Три знаменитѣйшихъ и богатѣйшихъ храма Греціи, а именно: храмъ Аполлона на Делосѣ, Эскулапа въ Епидаврѣ и Юпитера въ Илідѣ, были разграблены Суллой²⁵⁸.

Великая Греція и Сицилія были доведены въ ту эпоху до такого же жалкаго состоянія. Изъ столькихъ цвѣтущихъ и прекрасныхъ городовъ, къ началу римской монархіи только въ Таранто и Брундузіумѣ сохранились остатки прежняго величія²⁵⁹. Изъ милліона жителей города Кротона, стѣны котораго имѣли до двѣнадцати миль въ окружности, тамъ осталось во 2 пун. войну не больше двадцати тысячъ²⁶⁰. Незадолго до войны съ Македонскимъ царемъ Персеемъ, цензоръ Квинтъ Фульвій Флаккъ велѣлъ снять крышу съ храма Юноны Лациніи, находящейся вблизи этого города, и отослалъ мраморныя плиты съ него въ Римъ, чтобы ими обложить храмъ Фортуны Эквестры²⁶¹. Правда, что онъ долженъ былъ возвратить ихъ на мѣсто, когда въ Римѣ узнали, откуда онѣ привезены.

Въ Сициліи изъ одного конца острова въ другой, отъ горъ Лилибейскихъ до предгорья Пахинума, виднѣлись однѣ развалины прежнихъ цвѣтущихъ городовъ²⁶², но и тогда еще считались Сиракузы однимъ изъ прекраснѣйшихъ греческихъ городовъ и Марцеллъ не могъ удержать слезъ радости, когда смотрѣлъ на него съ возвышеннаго мѣста по его взятіи²⁶³. Даже греческій языкъ сталъ замѣтно выходить изъ употребленія въ греческихъ городахъ Италіи²⁶⁴. Ливій сообщаетъ намъ, что незадолго до войны съ Персеемъ, въ 572 году города Рима,

Римскій Сенатъ далъ позволеніе городу Кумамъ употреблять римскій языкъ въ общественныхъ дѣлахъ и при оцѣнкѣ товаровъ; но это было болѣе приказаніемъ, чѣмъ позволеніемъ.

IV О греческомъ искусствѣ у римлянъ и при римскихъ императорахъ.

Вторичное паденіе искусства въ Греціи не исключаетъ существованія отдѣльныхъ художниковъ. Во времена Юлія Цезаря въ скульптурѣ прославился Стронгиліонъ²⁶⁵, художникъ, сдѣлавшій прекрасную статую амазонки, увезенную Нерономъ, и статую молодого человѣка, любимаго Брутомъ. Въ живописи прославился Тимомахъ, картины котораго, изображавшія Аякса и Медею, были куплены Цезаремъ за восемьдесятъ талантовъ и поставлены имъ въ храмъ Венеры²⁶⁶. Передъ нимъ стояла конная статуя самого Цезаря, и изъ одного мѣста Стация можно усмотрѣть²⁶⁷, что лошадь вышла изъ рукъ знаменитаго Лизиппа и, значить, тоже была вывезена изъ Греціи. Извѣстенъ также художникъ Аркезилай²⁶⁸, другъ Лукулла, модели котораго оплачивались другими художниками дороже, чѣмъ нѣкоторыя оконченныя произведенія другихъ мастеровъ; онъ сдѣлалъ для Цезаря Венеру, которая была увезена въ Римъ неоконченной. Затѣмъ извѣстны также Пасителъ, Посидоній, Ладъ и Зофиръ. Большая прекрасная статуя Нептуна, найденная недавно вмѣстѣ съ такъ называемой Юноной въ Коринѣ и находящаяся теперь въ Римѣ, сдѣлана или въ эпоху Цезаря или немного позже. Онъ послалъ въ Коринѣ цѣлую колонію, чтобы возстановить этотъ городъ изъ его развалинъ. Стилъ статуи свидѣтельствуешь объ этой эпохѣ столько же, сколько и греческая надпись на головѣ одного дельфина у ногъ Нептуна, извѣщающая насъ, что статую сдѣлана не до разрушенія города. Надпись эта слѣдующая

Π. ΔΙΚΙΝΙΟΣ
ΠΡΕΙΣΚΟΣ
ΙΕΡΕΥΣ

Имя лица, заказавшаго статую, ставилось нерѣдко на надписяхъ рядомъ съ именемъ художника²⁶⁹. Павзаній²⁷⁰ сообщаетъ, что кто то въ Коринѣ воздвигъ статую Александра Великаго въ образѣ Юпитера въ Илідѣ, возлѣ храма Юпитера.

Во многихъ музеяхъ встрѣчаются бюсты съ именемъ Цезаря, но ни одинъ не носитъ полного сходства съ головами этого императора на монетахъ; вотъ почему опытнѣйшій знатокъ древности, кардиналъ Алекс. Альбани, сомнѣвается, въ самомъ ли дѣлѣ это головы Цезаря,

хотя было бы большою глупостью утверждать, что единственный бюстомъ Цезаря съ натуры — бюстъ музея кардинала Полиньяка ²⁷¹ Пользуясь здѣсь случаемъ, чтобы сказать нѣсколько словъ о десяти статуяхъ того же музея, которыя были найдены Полиньякомъ недалеко отъ Фраскати; трудно доказать, чтобы всѣ эти статуи составляли одну группу, а еще труднѣе, что онѣ изображаютъ семейство Ликомеда вмѣстѣ съ Ахилломъ, спрятаннымъ подъ женскими одедами. Когда прусскій король купилъ весь этотъ музей, то во Франціи поднялось много шума изъ за этихъ статуй, причемъ много было говорено о томъ, что именно ихъ нельзя вывозить изъ Италіи; онѣ однѣ были оцѣнены въ три милліона ливровъ, между тѣмъ какъ весь музей былъ купленъ за 36,000 талеровъ. Надо однако же знать, что всѣ десять статуй были найдены безъ головъ и что послѣднія были придѣланы вновь юными художниками французской академіи въ Римѣ, которые придали имъ, по своему обыкновенію, выраженіе лицъ съ модныхъ картинокъ, голова предполагаемаго Ликомеда была сдѣлана по портрету знаменитаго господина Штосса. Слѣдуетъ также замѣтить, что одна римлянка завѣщала въ своей духовной поставитъ въ Капитоліи статую Цезаря въ 100 фунтовъ золота ²⁷²

Когда же, наконецъ, Римъ сдѣлался монархіей, то туда, какъ къ центру, переселились всѣ художники, ибо въ Греціи имъ почти нечего было дѣлать. Всѣ главнѣйшія права Аѳинянъ были у нихъ отняты, какъ и у всѣхъ другихъ городовъ, державшихъ сторону Антонія ²⁷³; они были также лишены Эретріи и Эгины и нельзя сказать, чтобы съ ними стали милостивѣе послѣ того, какъ они построили храмъ Августу, дорійскій порталъ котораго сохранился и теперь ²⁷⁴ Въ концѣ царствованія послѣдняго Аѳиняне снова возмутились, но были скоро усмирены.

Августъ, называемый Ливіемъ возстановителемъ всѣхъ храмовъ, накупилъ множество статуй боговъ и разставилъ ихъ по площадямъ и даже улицамъ Рима ²⁷⁵ Въ портикѣ своего Фори онъ поставилъ статуи всѣхъ великихъ римлянъ, способствовавшихъ возвышенію отечества, а тѣ, которыя уже существовали, были имъ исправлены ²⁷⁶; сюда надо включить и статую Энея ²⁷⁷ Изъ надписи, найденной на гробницѣ Ливіи ²⁷⁸ можно заключить, что надъ этой гробницей, а также и надъ многими статуями, были учреждены особые смотрители.

Капитолійская статуя Августа, изображающая его въ юности, съ весломъ въ ногахъ, символомъ битвы при Акціумѣ, довольно по-

средственна. Сидящую статую съ головой этого государя, находящуюся въ Капитоліи, не слѣдовало бы приводить совсѣмъ²⁷⁹; прославленная въ книгахъ Ливія, или, какъ говорятъ другіе²⁸⁰, Сабина, виллы Маттеи изображена музой трагедіи, Мельпоменой, что видно изъ котурновъ. Маффеи²⁸¹ говоритъ объ одной головѣ Августа въ Согопа сівиса, т. е. въ дубовомъ вѣнцѣ, въ музеѣ Бевилакка въ Веронѣ и сомнѣвается, есть ли гдѣ либо другая такая голова; онъ могъ однако имѣть свѣдѣнія о подобной головѣ Августа въ библіотекѣ Св. Марка, въ Венеціи²⁸². Въ виллѣ Альбани есть три различныя головы Августа съ дубовымъ вѣнкомъ и прекрасная колоссальная голова Ливіи.

Двѣ лежащія женскія статуи Бельведера и виллы Медичи извѣстны подѣ именемъ Клеопатры только потому, что ихъ браслеты принимаются за змѣю, онѣ изображаютъ или спящихъ Нимфъ или Венеру, что было уже предусмтрѣно однимъ ученымъ прежняго времени²⁸³. Далѣе нѣтъ произведеній, по которымъ можно было бы судить объ искусствѣ при Августѣ, а между тѣмъ говорятъ, что Клеопатра найдена мертвой именно въ этомъ положеніи²⁸⁴; правда, что первая голова нѣсколько скошена, но не имѣетъ никакихъ другихъ особенностей; вторая же, считаемая нѣкоторыми за чудо искусства и сравниваемая съ лучшими головками древности²⁸⁵, не только представляетъ олицетвореніе очень низменнаго идеала, но вдобавокъ безъ сомнѣнія новѣйшей работы. Во дворцѣ Одескальчи находилась статуя подобно этимъ двумъ въ болѣе чѣмъ человѣческую величину, вмѣстѣ съ другими статуями этого музея она была отправлена въ Испанію.

Изъ рѣзныхъ камней сохранилось нѣсколько экземпляровъ очень тонкой работы, произведеніе Діоскорида, всегда гравированнаго головы Августа²⁸⁶. Другой знаменитый рѣзчикъ того времени былъ Солонъ, извѣстные намъ рѣзные камни котораго изображаютъ Мецената, знаменитую Медузу, Діомеда и Купидона²⁸⁷. Кромѣ того въ музеѣ Штосса есть прекрасная головка Геркулеса, вырѣзанная на камнѣ²⁸⁸; пишущій эти строки обладаетъ также сломанной корналиной, изображающей Викторію, приносящую въ жертву быка; Викторія и надпись СОΛΩΝ сохранились безъ поврежденія. Прекрасный бюстъ Августа, вырѣзанный изъ халцедона, вышиною въ шесть дюймовъ римскаго пальма, и стоявшій прежде въ музеѣ Карпаны²⁸⁹, находится теперь въ ватиканской библіотекѣ.

Но можетъ статься, что мы обладаемъ еще однимъ лучшимъ памятникомъ греческаго искусства временъ Августа, ибо по всѣмъ вѣро-

ятіямъ сохранилась одна изъ Каріатидъ Діогена Аѳинскаго, стоящихъ въ Пантеонѣ, она стоитъ непризнанной во дворѣ Фарнезе. Это половина неодѣтой мужской фигуры, безъ рукъ; на головѣ у ней что-то въ родѣ корзины, сдѣланной не изъ одного куска съ статуей; на корзинѣ остались слѣды чего то выдающагося, вѣроятно, листьевъ ее окружавшихъ, какъ на той опутанной листьями корзину, которая послужила Каллимаху изображеніемъ коринѣской капители. Эта полуфигура имѣетъ около восьми римскихъ пальмовъ, а корзина около трети; она вполне пропорціональна съ аттическимъ устройствомъ Пантеона, вышиною въ девятнадцать пальмовъ. То, что нѣкоторые писатели говорили о подобныхъ Каріатидахъ, свидѣтельствуешь о ихъ полномъ невѣжествѣ ²⁹⁰

Судить объ архитектурѣ временъ Августа по одному только произведенію вообще невозможно; но оно заслуживаетъ описанія. Это Меласскій храмъ въ Каріи ²⁹¹, построенный въ честь Августа и города Рима, какъ показываетъ надпись на его балкахъ. Колонны римскаго ордена у портала, іонійскія колонны по сторонамъ и листья вырѣзанные у ихъ подножья — все въ нихъ противорѣчитъ правиламъ и хорошему вкусу. Но уже въ царствованіе Августа замѣчается, какъ сталъ извращаться вкусъ, особенно въ литературѣ, изъ угодливости къ Меценату, который любилъ все игривое, смѣшное и нѣсколько ненатуральное ²⁹². И Тацитъ говоритъ, что послѣ битвы при Акціумѣ уже не появлялось больше великихъ умовъ въ литературѣ. Въ орнаментахъ тоже видны слѣды дурнаго вкуса, такъ что Витрувій жалуется ²⁹³, что, не взирая на главныя задачи живописи, имѣющей предметомъ лишь правду и все правдивое, стали изображать предметы противоестественные и противные разсудку, какъ напр. дворцы изъ тростника, т. е. съ такими длинными, неестественными, какъ бы игрушечными колоннами, какъ посохъ или стволъ подсвѣчника ²⁹⁴. Такая порча вкуса подтверждается и нѣкоторыми идеальными постройками на геркуланскихъ картинахъ, написанными тогда, или около того времени. Колонны ихъ вдвое выше чѣмъ слѣдуетъ, украшенія несоразмѣрны и варварски неизящны. Въ такомъ неестественномъ родѣ были колонны на зданіяхъ, разрисованныхъ на стѣнѣ въ сорокъ пальмовъ длины, въ императорскомъ дворцѣ, въ виллѣ Фарнезе и въ Титовыхъ баняхъ ²⁹⁵

Что касается художниковъ, прославившихся въ послѣдующія царствованія, то свѣдѣнія о нихъ не идутъ дальше перечисленія

ихъ именъ. При Тиверіи, мало заботившемся о постройкахъ ²⁹⁶, художникамъ жилось плохо этотъ императоръ пользовался всякими предлогами, чтобы секвестрировать въ свою пользу имущества своихъ подданныхъ во всѣхъ богатыхъ провинціяхъ, значить и въ Греціи ²⁹⁷; при такихъ условіяхъ никто не станеть дѣлать большихъ издержекъ на произведенія искусства. Для того, чтобы поставить статую Аполлона, въ палатинской библіотекѣ, ему пришлось ее выписывать изъ Сициліи ²⁹⁸. Известно, что при раздѣлѣ одного наслѣдства Тиверію пришлось выбирать между довольно посредственной картиной Парразія и значительной суммой денегъ и онъ предпочелъ картину, хотя, повидимому, руководствовался въ этомъ выборѣ не одною любовью къ искусству.

Въ это царствованіе статуи сдѣлались предметомъ презрѣнія въ обществѣ, ибо ихъ ставили въ награду шпіонамъ ²⁹⁹. Изъ статуй того времени, заслуживающихъ вниманія по красотѣ и отдѣлкѣ, надо замѣтить статую Германика ³⁰⁰, стоявшую прежде въ виллѣ Монталто, нынѣшней Негрони, а теперь въ саду Версаля; ея художникомъ былъ афинянинъ Клеоменъ ³⁰¹. Голова Германика представляетъ одну изъ прекраснѣйшихъ императорскихъ головъ, находящихся въ Капитоліи. Въ Испаніи нѣкогда стоялъ пьедесталь одной статуи, поставленной Германику Эдиломъ Луціемъ Турпилиемъ ³⁰².

Еще менѣе заслугъ по отношенію къ искусству имѣеть Калигула, по его приказанію были разрушены статуи великихъ людей, поставленныхъ Августомъ на Марсовомъ полѣ ³⁰³, онъ же велѣлъ сорвать головы съ лучшихъ статуй боговъ и замѣнить ихъ своимъ изображеніемъ ³⁰⁴, и даже хотѣлъ уничтожить Гомера ³⁰⁵. При немъ искусство заглохло.

Какимъ знатокомъ былъ Клавдій, доказываютъ намъ тѣ головы Августа, которыя были вставлены по его повелѣнію въ двѣ картины на мѣсто головы Александра Македонскаго ³⁰⁶. Онъ старался прослыть покровителемъ науки и съ этимъ намѣреніемъ расширилъ музей, или жилище ученыхъ, въ Александріи ³⁰⁷. Его честолюбіемъ было желаніе сдѣлаться новымъ Кадмомъ, благодаря изобрѣтенію новыхъ буквъ, и онъ выпустилъ въ употребленіе обратное д. Прекрасный бюстъ этого императора, найденный въ Фраточчи ³⁰⁸, былъ вывезенъ Кардиналомъ Колонна въ Испанію. Когда въ Мадридѣ возвысилась Австрійская партія, то лордъ Галлоэй принялся за поиски этого бюста и нашелъ его въ Эскуріалѣ, гдѣ онъ замѣнялъ гирю на церковныхъ часахъ. Лордъ увезъ его въ Англію.

Неронъ проявилъ неукротимую страсть собирать все, что относится къ искусству, но страсть эта была страстью скупяго, вѣчно собирающаго, но ничего не выставляющаго на показъ; о его плохомъ вкусѣ свидѣтельствуесть статуя Александра Великаго, работы Лизиппа, которую онъ велѣлъ позолотить³⁰⁹; въ послѣдствіи позолота была уничтожена, такъ какъ она значительно портила статую. Другимъ доказательствомъ безвкусія Нерона служатъ его стихи³¹⁰. Повидимому, въ ту пору хорошіе художники были явленіемъ очень рѣдкимъ, такъ какъ Неронъ долженъ былъ выписать изъ Галліи Зенодота, извѣстнаго статуей Меркурія, чтобы поручить ему сдѣлать свое колоссальное изображеніе изъ бронзы³¹¹. Въ Греціи обстоятельства сложились еще менѣе благоприятно для искусства; Неронъ предоставилъ грекамъ нѣкоторую долю свободы, но свирѣпствовалъ противъ произведеній искусства и велѣлъ вырвать и выбросить въ нечистое мѣсто статуи олимпійскихъ побѣдителей³¹². Лучшія художественныя произведенія были вывезены изъ страны, это началось съ Калигулы, который украшалъ похищенными статуями свои сады и виллы подъ тѣмъ предлогомъ, что лучшія вещи принадлежать лучшему мѣсту, т. е. Риму³¹³. Между прочимъ, онъ отнялъ у есепійцевъ ихъ знаменитаго Купидона, работы Праксителя; Клавдій возвратилъ имъ его, и Неронъ отнялъ снова и хотѣлъ даже перевезти въ Римъ Юпитера олимпійскаго, но архитекторъ Меммій Регулъ объявилъ, что въ такомъ случаѣ статуя разобьется³¹⁴.

Неронъ послалъ въ Грецію вольноотпущенника Акрата и полученаго Секунда Карина, которые должны были увезти оттуда для императора все что имъ придется по вкусу. Изъ одного Дельфійскаго храма Аполлона было вывезено до пятисотъ бронзовыхъ статуй³¹⁵, не говоря о тѣхъ, которыя были взяты оттуда ранѣе³¹⁶. Весьма вѣроятно, что въ числѣ этихъ статуй находились Аполлонъ Бельведерскій и такъ называемый борецъ Агазіи Ефесскаго виллы Боргезе³¹⁷, ибо обѣ онѣ найдены въ Антіумѣ, нынѣшн. Неттуно, мѣсторожденія Нерона, объ украшеніи котораго онъ сильно заботился; развалины эти и теперь виднѣются вдоль морскаго берега. Тамъ, между прочимъ, былъ портикъ разрисованный однимъ вольноотпущенникомъ Нерона, всѣ стѣны котораго покрыты фигурами борцовъ во всевозможныхъ положеніяхъ³¹⁸.

Статуя Аполлона есть идеальнѣйшее произведеніе изъ всѣхъ сохранившихся намъ изъ древности. Художникъ выразилъ въ немъ свой высшій идеалъ и взялъ для этого столько матеріи, сколько

нужно было для его видимаго выраженія. Аполлонъ этотъ превосходить всѣ другія статуи того же сюжета столько же, на сколько Аполлонъ Гомера выше и прекраснѣе Аполлона другихъ писателей. Ростъ его выше обыкновеннаго человѣческаго, а вся фигура выражаетъ величіе. Вѣчная весна играетъ на мужественныхъ и въ тоже время вѣчно юныхъ чертахъ и нѣжно отражается на гордомъ строеніи членовъ. Здѣсь начинается область духовной красоты, небесной природы, изъятаго отъ смерти и нужды человѣческихъ. Не кровь и нервы возбуждаютъ это чудное тѣло, — оно полно только духовной жизнью, разливающейся тихимъ потокомъ по всѣмъ направленіямъ фигуры. Онъ преслѣдовалъ Пиеона, впервые употребилъ противъ него свой лукъ, настигъ его и уничтожилъ. Взоръ его погруженъ въ пространство далеко отъ предѣловъ этой побѣды; на губахъ отражается презрѣніе, а сдерживаемое неудовольствіе слегка расширяетъ ноздри и виднѣется на гордомъ челѣ. Но миръ покоится въ глазахъ, выраженіе которыхъ сладостно. Ни на одной изъ завѣщанныхъ намъ древностью фигуръ отца боговъ нѣтъ того величія, которое открылось разуму божественнаго художника при изображеніи сына, и всѣ отдѣльныя красоты боговъ собрались здѣсь, какъ у Пандоры, какъ бы въ одномъ центрѣ. Высокое чело Юпитера, поражающее вѣчную мудрость, брови, однимъ мановеніемъ открывающія волю, глаза царицы богинь, ротъ, поражающій нѣгу. Мягкіе волосы играютъ на этой божественной головѣ, какъ нѣжные виноградные завитки, подъ вліяніемъ малѣйшаго вѣтерка; онъ помазанъ міромъ боговъ и опоясанъ граціями. Глядя на это чудное произведеніе, я забываю все остальное и становлюсь самъ лучше и достойнѣе. Грудь поднимается съ благоговѣніемъ, какъ бы одержанная духомъ прорицанія, и я переносусь мыслями въ Делось и въ Ликейскую рошу, мѣста, освященные присутствіемъ этого бога, ибо мнѣ кажется, что этотъ образъ оживился и получилъ способность движенія, какъ красавица Пигмаліона. Какъ передать это словами! само искусство должно водить моей рукою при первыхъ чертахъ описанія. Я кладу свое восхищеніе къ ногамъ божества, какъ тѣ вѣнки, которые были предназначены для его увѣнчанія. Понятіе объ «Аполлонѣ охотникѣ», придаваемое Спенсомъ этой статуѣ³¹⁹, не вяжется съ выраженіемъ ея лица.

Такъ называемый борецъ виллы Боргезе, найденный, какъ я уже сказалъ, въ одномъ мѣстѣ съ Аполлономъ, по формѣ буквъ кажется мнѣ одной изъ стариннѣйшихъ статуй, находящихся теперь въ Римѣ. Мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній о художникѣ ея Агаси, но можемъ

судить по произведенію о его искусствѣ. Въ Аполлонѣ и въ Торсо выраженъ высокій идеалъ безъ примѣси всего земнаго, въ Лаокоонѣ природа возвышена выраженіемъ идеала, здѣсь же сосредоточены всѣ красоты природы совершеннаго возраста безъ примѣси воображенія. Первые статуи напоминаютъ возвышенную героическую эпопею, начинающуюся съ дѣйствительности, но переходящую за ея предѣлы и доведенную до чудеснаго, эта же подобна исторіи, въ которой дѣйствительность передается съ помощью высокихъ мыслей и отборнѣйшихъ выраженій. По лицу ея видно, что очертанія заимствованы изъ дѣйствительности, изъ природы; ибо оно изображаетъ человѣка, перешедшаго тотъ возрастъ, который составляетъ цвѣтъ человеческой жизни, и достигшаго полной мужественной зрѣлости; на лицѣ этомъ видны признаки той закаленности и строгости, которую даетъ жизнь, проведенная въ работѣ ³²⁰

Всѣ другія статуи, вывезенныя Нерономъ изъ Греціи, послужили для украшенія его золотого дворца ³²¹ Еще ранѣе постройки этого дворца, во время большого пожара, уничтожившаго изъ четырнадцати десятъ кварталовъ Рима, погибло также огромное множество художественныхъ произведеній ³²²; а такъ какъ на многихъ старинныхъ статуяхъ видны слѣды давнишней поправки, то надо думать, что именно тогда пострадало большинство попорченныхъ произведеній. На Бельведерскомъ Торсо задняя часть постамента грубо обрублена, что бываетъ при добавленіяхъ. Особенность царствованія Нерона представляетъ то, что при немъ впервые стали писать картины на холстѣ, и именно по случаю изображенія этого императора на холстѣ въ сто двадцать футовъ вышиною, а также, что государь этотъ, такъ преданный всему греческому, приказалъ разрисовать стѣны своего дворца римскому художнику Амулію ³²³

О стилѣ художниковъ этого царствованія мы не можемъ судить по ихъ произведеніямъ, такъ какъ ихъ осталось очень мало, или совсѣмъ почти не осталось. Настоящія головы Нерона очень рѣдки, а въ Капитолійской только нижняя часть лица сохранилась старинная, по выдающемуся подбородку рѣшили, что голова должна была изображать Нерона и остальное придѣлали въ этомъ духѣ. Предполагаемая сидящая фигура Агриппины того же музея не подходитъ къ извѣстной статуѣ этой императрицы въ виллѣ Фарнезе, хотя имѣетъ съ ней одинаковое положеніе, третья изъ такихъ статуй находится въ виллѣ Альбани. Одинаковость позы послужила поводомъ дать то же названіе фигурѣ

съ сложенными руками на одномъ рѣзномъ камнѣ³²⁴; но въ увеличенномъ рисункѣ Пуссена, снятомъ съ этого камня и находящемся въ библіотекѣ Альбани, я не нахожу никакого сходства съ Агриппиной. Упадокъ искусства въ то время былъ очень замѣтенъ, и Плиній сообщаетъ, что при Неронѣ никто не умѣлъ лить изъ бронзы, причемъ ссылается на колоссальную статую этого императора работы Зенодора³²⁵, которая ему не удалась, не смотря на все его искусство. Но отсюда нельзя заключить, что статуя эта была мраморная, какъ думаютъ Донати и Нардини³²⁶. Во время безпорядковъ при Вителіи, Юлій Сабинусъ защищался статуями, которыми онъ отбивался³²⁷. Нѣкто, имѣвшій возможность сличать между собою старинныя монеты, дѣлаетъ замѣчаніе³²⁸, что нельзя сравнить головъ императоровъ на греческихъ и на римскихъ монетахъ. Здѣсь я не могу не вспомнить одной старинной греческой монеты съ головами Клавдія и Помпеи, которая носить на себѣ почти варварскій отпечатокъ. Вѣроятно всѣ лучшіе греческіе художники переселялись тогда въ Римъ.

Послѣ всѣхъ этихъ постыдныхъ царствованій наконецъ вступилъ на тронъ Веспасіанъ, правленіе котораго, не смотря на всю его бережливость, отразилось на искусствѣ гораздо благопріятнѣе, чѣмъ расточительность его предшественниковъ. Не только онъ первый началъ выдавать приличное содержаніе учителямъ греческаго и римскаго краснорѣчія, но онъ приближалъ къ себѣ поэтовъ и художниковъ, поощряя ихъ наградами³²⁹. Онъ построилъ храмъ Мира, въ которомъ были собраны картины знаменитыхъ художниковъ всѣхъ временъ, такъ что храмъ этотъ былъ величайшей картинной галлереей, всѣмъ доступной, но кажется, что картины эти висѣли не въ самомъ храмѣ, а надъ нимъ, въ большихъ залахъ, къ которымъ вела витая лѣстница, сохранившаяся и понынѣ. И въ Греціи были храмы, служившіе пинакотеками, т. е. картинными галлереями³³⁰. Такими же друзьями и почитателями искусства были Титъ, его соправители и наслѣдники. Прекрасная колоссальная голова этого императора находится въ виллѣ Альбани. При Веспасіанѣ прославились двое римскихъ живописцевъ, Юрнелій Пинъ и Акцій Прискъ³³¹; они расписали стѣны храма чести и добродѣтели.

При Веспасіанѣ Греція была объявлена римской провинціей и аѳиняне утратили даже свое небольшое преимущество чеканить монеты безъ царскаго изображенія³³². При Домиціанѣ на грековъ смотрѣли, кажется, милостивѣе, ибо въ то время, какъ при Веспасіанѣ

и Титѣ не было совсѣмъ Коринѣскихъ монетъ³³³, при Домиціанѣ напротивъ ихъ было очень много и въ большомъ форматѣ. Замѣчательно одно сообщеніе Плутарха³³⁴ о томъ, что колонны Пентеликескаго мрамора, заказанныя Домиціаномъ въ Аѣинахъ для римскаго храма Юпитера олимпійскаго, теряли свою прекрасную форму, будучи перевезены въ Римъ.

Изъ произведеній искусства, сдѣланныхъ въ царствованіе этого императора, сохранилась большая часть портала храма Паллады, почти на половину выпуклыя фугуры фресокъ вырѣзаны на мѣди по рисунку Сантеса Бартоли. Барельефъ Паллады, стоящій по срединѣ надъ колоннами, теперь сильно теряетъ отъ близости, и между всѣми украшеніями колоннъ кажется какъ бы лишь набросаннымъ. Въ Капитоліи есть прекрасная голова Домиціана, а то, что Монфоконъ говоритъ о статуѣ этого императора во дворцѣ Джустиніани, невѣрно³³⁵; онъ утверждаетъ, что послѣдняя не потерпѣла ни малѣйшаго поврежденія и была единственной статуей, избѣжавшей мстительности римскаго совѣта, рѣшившаго уничтожить всѣ изображенія этого правителя. Кажется также, что Джустиніаньевскую статую принимаютъ за ту, которая была уступлена его супругѣ по ея просьбѣ³³⁶, но это была бронзовая статуя и стояла въ Капитоліи еще во времена Прокопія, первая же сдѣлана изъ мрамора. Затѣмъ невѣрно, что она не пострадала, ибо она разбита пополамъ въ мѣстѣ подъ грудью, а руки ея новой работы. Монфоконъ, говоря о рисункахъ на панцырѣ, судить объ этой статуѣ по невѣрнымъ гравюрамъ; такую же ошибку дѣлаетъ и онъ и Маффей, принимая фигуру съ рыбьимъ хвостомъ за Сирену; ее можно было бы назвать Нерейдой, ибо Сирены дѣлались съ птичьими ногами. Средняя фигура, которая изображена съ поднятой рукою, въ дѣйствительности держитъ обѣими руками блюдо съ плодами. Толкователь не знаетъ что сказать о животномъ, на которомъ ѣдетъ ребенокъ, на гравюрѣ это быкъ, а если присмотрѣться къ статуѣ, то станетъ ясно, что это левъ съ Амуромъ.

Весною 1758 года была найдена несомнѣнная статуя Домиціана, на томъ же мѣстѣ незадолго до того была найдена Венера. Мѣсто это называется alla Colonna и лежитъ между Фраскати и Палестриной. Статуя эта сохранилась безъ рукъ и только до колѣнъ; лежала она не глубоко подъ землей и носить слѣды порчи отъ сырости и отъ злобы противъ Домиціана, выразившейся многими продольными и поперечными царапинами отъ ударовъ, самое имя Домиціана уничтожилось

на надписяхъ и вездѣ гдѣ оно стояло³³⁷ Сбитая голова найдена нѣсколько дальше и менѣе повреждена. Статуя эта безъ одеждъ и высокой красоты. На головѣ была бронзовая корона, ибо сохранились гвозди, которыми она была прикрѣплена. Кардиналъ Альбани велѣлъ ее поправить и теперь она стоитъ вмѣстѣ съ другими статуями императоровъ у входа въ его дворецъ въ виллѣ Альбани. Рѣдкая голова Нервы въ Капитоліи не нова и не работы Альгарди, какъ это предполагаетъ авторъ описавшій этотъ музей³³⁸ Названный художникъ придѣлалъ къ ней только кончикъ носа. Кардиналъ Альбани получилъ ее отъ брата недавно умершаго князя Памфили, послѣдняго въ своемъ родѣ, въ виллѣ котораго эта голова прежде стояла.

При Траянѣ и Римъ и вся имперія зажили новой жизнью³³⁹; послѣ многихъ безпорядковъ онъ сталъ поощрять художниковъ, заказами новыхъ построекъ. Весьма благопріятнымъ обстоятельствомъ для искусства должны были послужить статуи, заказываемыя не только въ честь одного императора, но другихъ заслуженныхъ лицъ, съ которыми онъ дѣлился славою³⁴⁰; мы видѣли даже, что статуи воздвигались многообщавшимъ юношамъ послѣ ихъ смерти³⁴¹ Къ этому времени принадлежитъ, повидимому, сидящая статуя сенатора въ виллѣ Людовичи, работы Зенона, сына Аттиса, изъ Афродизиума³⁴²; можно думать что въ этомъ мѣстѣ Каріи (принимая изъ многихъ одинаковыхъ именъ самое извѣстное) находилась школа искусства, ибо сохранилось много различныхъ именъ афродизійскихъ художниковъ³⁴³ Немногимъ позже жилъ другой Зенонъ, изъ Стафиса въ Азіи, сдѣлавшій для надгробнаго памятника своему сыну, того же имени, фигуру въ видѣ полуодѣтой Гермы, что видно изъ надгробной надписи, заключающейся въ девятнадцати строкахъ³⁴⁴, опредѣлить вполне вѣрно время этой статуи нельзя, потому что на Гермѣ теперь поставлена чужая голова. Памятникъ этотъ находится въ виллѣ Негрони. Но я совсѣмъ не знаю, куда опредѣлить статую Антіоха Аѣинскаго³⁴⁵, передъ которымъ стоитъ Паллада, вдвое больше человѣческаго роста, статуя очень плоха и тяжеловѣсна, а надпись ея старѣе чѣмъ работа. Два centaвра кардинала Фурьетти изъ черноватаго, очень крѣпкаго мрамора, называемаго бичіо, работы Аристия и Паппія, тоже Афродизійцевъ, найдены въ виллѣ Адріани, ихъ слѣдуетъ разсматривать какъ копіи съ centaвра виллы Боргезе. Въ виллѣ Алтіери находится верхняя часть туловища подобнаго centaвра и изъ такого же мрамора, замѣчательнаго тѣмъ, что зубы и глаза вставлены у него отдѣльно и сдѣланы изъ бѣлаго мрамора.

Величайшее произведеніе временъ Траяна представляетъ его «колонна», стоящая посреди площади работы Аполлодора афинскаго. Всякій разсматривающій фигуры колонны на гипсѣ придетъ въ удивленіе отъ разнообразія этого множества головъ. Въ XVI-мъ столѣтіи еще существовала голова колоссальной статуи этого императора, поставленной наверху колонны³⁴⁶, другихъ свѣдѣній о ней нѣтъ. Благородный аббатъ Фарзети, которому были поручены заботы о снимкахъ съ лучшихъ римскихъ статуй, и который задумалъ прославить свое отечество Венецію основаніемъ тамъ академіи живописи, сдѣлалъ также предложеніе вновь сформировать всю эту колонну, оцѣнка была сдѣлана въ девять тысячъ скуди; расходы по постройкѣ лѣсовъ взялъ на себя самъ Фарзетти.

Такъ называемые трофеи Марія на Капитоліи по стилю очень напоминаютъ пьедесталъ траяновой колонны и принадлежали вѣроятно къ трофеямъ Траяна. Одинъ новый писатель думаетъ, что эти трофеи были поставлены послѣ битвы при Акціумѣ, причемъ основываетъ свое сужденіе только на томъ, что на основаніи ихъ замѣтны слѣды волнообразныхъ разрѣзовъ, онъ видитъ въ нихъ изображеніе морскихъ волнъ, а между тѣмъ это просто разрушительные слѣды времени. При этомъ я вспоминаю видѣнную мной очень рѣдкую золотую монету съ изображеніемъ съ одной стороны головы Плотины, жены Траяна, съ другой его сестры Матидіи. Монета была куплена болѣе чѣмъ за сто скуди и находится въ римской коллегіи св. Игнатія.

Что касается до архитектуры, то здѣсь слѣдуетъ упомянуть объ аркѣ Траяна въ Анконѣ; ибо нѣтъ ни одного стариннаго зданія, для котораго были бы взяты такія огромныя мраморныя глыбы. Базаметъ арки до самого подножья колоннъ сдѣланъ изъ одного куска, въ длину онъ имѣетъ до двадцати шести съ третью римскихъ палмъ, въ ширину болѣе семнадцати, а въ вышину тринадцать. Столбы дунайскаго моста Траяна служатъ, по словамъ Діона, только для того, чтобы выказать всю величину человѣческой силы.

Наконецъ при Адріанѣ, Греція получила снова свою прежнюю свободу; провозгласивъ ее свободною страной, Адріанъ принялся украшать ея замѣчательнѣйшіе города новыми постройками. Онъ окончилъ храмъ олимпійскаго Юпитера въ Афинахъ, начатый еще при Пизистратѣ, т. е. семьсотъ лѣтъ тому назадъ. Это произведеніе имѣло нѣсколько стадій въ окружности. По сообщеніямъ Павзанія Адріанъ поставилъ въ немъ колоссальную статую Юпитера изъ золота и сло-

новой кости и многія другія также³⁴⁷ Храмъ, воздвигнутый имъ въ Бизикѣ, считался однимъ изъ семи чудесъ свѣта. Каждый городъ поставилъ этому императору его статую въ аѳинскомъ храмѣ Юпитера.

Адріанъ былъ не только знатокомъ, но и художникомъ и много самъ работалъ по скульптурѣ. Но все же нельзя не признать, что Викторъ, сравнивавшій произведенія этого императора съ скульптурами Поликлета и Евфранора, былъ самымъ безстыднымъ льстецомъ и хвалителемъ³⁴⁸

Въ шестой годъ своего царствованія Адріанъ предпринималъ путешествіе по всѣмъ провинціямъ своей имперіи и отъ этого времени сохранились монеты семнадцати земель, черезъ которыя проѣзжалъ императоръ. Онъ былъ даже въ Аравіи и Египтѣ, и эту страну изучилъ вполнѣ³⁴⁹ За четыре года до своей смерти онъ вернулся въ Римъ и выстроилъ въ своемъ имѣніи близъ Тиволи удивительнѣйшія зданія, въ которыхъ онъ помѣстилъ изображенія лучшихъ мѣстъ и построекъ Греціи и даже того, что было извѣстно подъ именемъ Елисейскихъ полей³⁵⁰ Виллу эту онъ украсилъ произведеніями искусства, привезенными имъ изъ путешествія. Развалины этой виллы имѣютъ до десяти итальянскихъ миль въ окружности и между ними попадаются круглые храмы, которымъ недостаетъ одной передней стѣны. По обѣимъ сторонамъ этой виллы стояло два театра, понятіе о которыхъ можно составить себѣ по ихъ развалинамъ. Между другими постройками извѣстны, такъ называемыя, сто комнатъ, въ которыхъ помѣщалась гвардія императора, покои эти не сообщались другъ съ другомъ, но были соединены извнѣ посредствомъ деревяннаго корридора, охраняемаго стражей. Все зданіе было отдѣлано съ замѣчательной роскошью и расточительностью, такъ что напр. прудъ, въ которомъ вѣроятно хранилось корабельное оружіе, былъ весь выложенъ «джіалло антико». Въ пруду этомъ было найдено множество мраморныхъ и другихъ каменныхъ головъ, въ большинствѣ случаевъ разбитыхъ; лучшія изъ нихъ достались кардиналу Полиньяку Длинныя ходы этого дворца были выложены мозаикой, куски которой сохранились и до нашего времени; полы комнатъ были тоже мозаичные, только изъ мелкихъ камней. Множество мозаичныхъ столовъ, находящихся и въ Римѣ и въ другихъ мѣстахъ, было найдено въ этихъ же развалинахъ; отсюда же вывезены всѣ статуи, стоявшія прежде въ виллѣ Эсте въ Тиволи, а теперь перевезенныя въ Капитолій, а также въ другихъ виллахъ и дворцахъ Рима.

Одно изъ рѣдчайшихъ произведеній, найденныхъ между этими развалинами, представляетъ мозаичная ваза съ четырьмя голубями съ краю, изъ которыхъ одинъ пьетъ воду изъ этой чаши. До сихъ поръ эта мозаика считалась прекраснѣйшей изъ работъ этого рода, и можетъ быть, что во времена Плинія она находилась въ Пергамѣ и была сдѣлана Созомъ и оттуда уже была вывезена Адрианомъ; теперь она принадлежитъ кардиналу Фурьетти, описавшему ее въ особомъ сочиненіи. Она найдена вдѣланной среди пола одной комнаты, который весь отличался замѣчательно тонкой работой этого рода. По угламъ онъ былъ украшенъ вѣтками винограда, и одинъ кусокъ такой вѣтки, въ четыре пальма длиною и одинъ палецъ шириною, принадлежитъ кард. Альбани и вдѣланъ имъ въ доску стола изъ стариннаго алебаstra. Такой же столъ былъ подаренъ кронпринцу Саксонскому, но вѣтка на немъ еще длиннѣе, хотя той же ширины и работы. На мой взглядъ лучшимъ произведеніемъ этого рода должно считать Сирену Пареонопу, найденную въ Римѣ на Палатинскомъ холмѣ и находящуюся въ королевскомъ фарнезскомъ музеѣ въ Капо-ди-Монти близъ Неаполя; но упомянутый писатель не сказалъ о немъ ни слова въ своемъ сочиненіи; повидимому онъ не имѣлъ о немъ еще свѣдѣній. Но есть еще мозаика, которая по тонкости работы превосходитъ даже оба эти произведенія; она найдена была въ 1763 году среди пола одной Помпейской комнаты и служить поразительнымъ доказательствомъ великолѣпія тогдашнихъ построекъ, на ней изображены четыре фигуры въ маскахъ, играющія на разныхъ инструментахъ. Первые двѣ справа мужскія фигуры играютъ на тамбуринѣ, другая на маленькихъ бубнахъ (*crotali*), третья, женская фигура, обращена въ профиль и дуетъ въ двѣ флейты; четвертая.— фигура ребенка, играющаго на свирѣли. Камешки фона этой мозаики не больше верхняго кончика гусиного пера, но на фигурахъ они уменьшены до такой степени, что почти не видны простымъ глазомъ; даже волоски бровей на маскахъ обозначены отдѣльно. Цѣнность этой неподражаемой картины увеличивается еще тѣмъ, что на ней черными буквами обозначено имя художника

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

Если бы была какая нибудь возможность снова поднять искусство до его прежней высоты, то и по своему таланту и по стремленіямъ Адрианъ былъ бы для этого самымъ подходящимъ человѣкомъ. Но духъ свободы исчезъ и не было больше ни побужденій ни источниковъ для возвышенныхъ мыслей и достиженія славы. Можетъ быть также

здѣсь повредило уничтоженіе языческихъ предразсудковъ и принятіе христіанства, начавшаго распространяться при этомъ императорѣ ³⁵¹. Ученость, поднять которую было однимъ изъ стремленій Адріана, выродилась въ бесполезную мелочность, а краснорѣчіе въ софистику; самъ императоръ пробовалъ ограничить изученіе Гомера и замѣнить его Антимахомъ ³⁵². Кромѣ Лукіана, стиль греческихъ писателей этого времени сдѣлался неровнымъ и искусственнымъ, а потому и темнымъ, примѣромъ чего можетъ послужить Аристидъ. Несмотря на возвращенную свободу аѳиняне находились въ такихъ стѣсненныхъ обстоятельствахъ, что собирались продать острова, которыми они владѣли ³⁵³.

Искусство, какъ и науки, не могло болѣе подняться и стиль художниковъ этого времени сильно отличается отъ прежнихъ. Всѣ льготы, данныя Адріаномъ, напоминаютъ тѣ кушанья, которыя врачъ предписываетъ больному и которыя служатъ не для питанія, а только для избѣжанія смерти.

Одно изъ лучшихъ произведеній, заказанныхъ этимъ императоромъ, была его статуя, въ колесницѣ, запряженной четверкой, стоявшая повидимому, надъ его гробницей, въ томъ мѣстѣ гдѣ нынѣ крѣпость Св. Ангела. Если вѣрить писателю, давшему о ней свѣдѣнія ³⁵⁴, то статуя эта была такъ велика, что черезъ впадины ея глазъ могъ пролѣзть взрослый человѣкъ; говорятъ также, что все произведеніе было сдѣлано изъ одного куска мрамора. Но, кажется, это ложь, сохранившаяся отъ времени этого писателя и подобная той, которая повѣствуетъ о Константинопольской головѣ Юноны, едва поднимаемой четырьмя упряжками быковъ ³⁵⁵.

Неправильно называемая Антиноемъ бельведерская статуя ³⁵⁶ приводится обыкновенно въ примѣръ прекраснѣйшаго произведенія временъ этого императора изъ того заблужденія, что статуя изображаетъ его любимца, но она изображаетъ скорѣе Мелеагра или какого другаго юнаго героя. Она справедливо причисляется къ статуямъ перваго разряда и не такъ по красотѣ отдѣльныхъ частей, какъ по совершенству цѣлаго; ибо ноги и нижняя часть тѣла по работѣ стоятъ гораздо ниже остальныхъ частей фигуры. Голова безспорно одна изъ лучшихъ во всей древности. Въ лицѣ Аполлона царитъ гордость и величіе, здѣсь же представленъ граціозный образъ цвѣтущей юности и красоты въ соединеніи съ милой невинностью и нѣжной прелестью безъ всякаго обозначенія страстей, могущихъ помѣшать спокойствію души, отражаемой на лицѣ. Въ этомъ же спокойствіи и въ состояніи удовле-

творенности всѣхъ чувствъ состоитъ вся прелесть и остальныхъ частей этой благородной фигуры. Глазъ умѣренно изогнутый, какъ у богини любви, но безъ ея страстности, говоритъ только о невинныхъ желаніяхъ; полный ротъ выражаетъ бессознательныя движенія, округленность нѣжныхъ полныхъ щекъ съ изящнымъ изгибомъ подбородка даютъ благороднѣйшія очертанія головы. Но лобъ выражаетъ уже больше чѣмъ юношескія чувства, его возвышенныя очертанія говорятъ о будущемъ героѣ и напоминаютъ Геркулеса. Грудь высока, а плечи, бока и ляжки необыкновенно прекрасны. Но ноги уже не имѣютъ той прекрасной формы, которая свойственна всему тѣлу, ступни сдѣланы грубо; стиль всей работы отличается отъ стиля искусства эпохи Адріана. Лучшимъ произведеніемъ этой эпохи слѣдуетъ считать барельефный бюстъ Антиноя³⁵⁷ въ виллѣ Альбани (составляющій часть цѣлой барельефной фигуры больше, чѣмъ въ натуральную величину) и бюстъ его же, принадлежавшій прежде къ коллекціи Шведской Королевы Христины и стоящій теперь въ Ст. Ильдефонсъ, въ Испаніи. Голова Антиноя въ виллѣ Монте-Драгоне, надъ Фраскатти, втрое больше чѣмъ въ натуральную величину и съ вставленными глазами. Маленькая конная статуя, какъ говорятъ, Адріана³⁵⁸ въ виллѣ Маттеи не заслуживала бы особаго упоминанія, еслибъ не послужила поводомъ къ рѣзкому сочиненію³⁵⁹ челоуѣка, который не могъ видѣть самой статуи; она нисколько не похожа на императора. Лучшая голова Адріана вырѣзана на камнѣ въ музеѣ принца Оранскаго; прежде этотъ камень принадлежалъ голландскому графу Томсу, къ которому онъ перешелъ изъ фарнезійскаго музея Капо-ди-Монте въ Неаполѣ; какимъ образомъ это случилось предоставляю судить читателю.

Всѣ Антонины были почитателями искусства, Маркъ Аврелій учился рисованію у Діогнета, бывшаго также его учителемъ философіи³⁶⁰; но хорошіе художники попадались все рѣже и рѣже, и, судя по понятіямъ той эпохи, также мало осталось отъ прежняго почитанія художниковъ. Софисты, дѣлившіе тронъ вмѣстѣ съ императорами, очень высоко оплачивавшими силу ихъ голосовъ и легкихъ³⁶¹, были людьми безъ всякаго вкуса³⁶², а иногда и ума, и возставали противъ всего, что не считалось ими ученымъ, художниковъ же они считали простыми ремесленниками. Сужденіе ихъ объ искусствѣ похоже на то, которое Лукіанъ вложилъ въ уста учености въ своемъ «Снѣ»; юношамъ внушалось, что низко желать уподобиться Фидію. Поэтому удивительно,

какимъ образомъ могъ Арріанъ (писатель этой эпохи) считать несчастьемъ, что онъ не видѣлъ никогда Юпитера Фидія ³⁶³

Время Антониновъ было для искусства тѣмъ кажущимся выздоровленіемъ опасно больныхъ, которое предшествуетъ ихъ смерти и можетъ быть уподоблено гаснущему пламени лампы, ярко вспыхивающему прежде чѣмъ окончательно потухнуть. Еще жили художники, образовавшіеся при Адріанѣ, и добрый вкусъ этого государя, а также его понятія объ искусствѣ дали имъ возможность отличиться прекрасными произведеніями. Но съ ихъ смертью искусство вдрухъ пало. Антонинъ Пій построилъ виллу близъ Лавиніума, развалины которой свидѣлствуютъ о ея величинѣ. Какъ она была великолѣпна, можно судить по серебряному пѣтуху, служившему резервуаромъ воды для бань виллы; онъ найденъ около сорока лѣтъ тому назадъ и имѣлъ отъ тридцати до сорока фунтовъ вѣсу, надпись на немъ состоитъ изъ двухъ словъ, FAVSTINAE NOSTRAE Въ баняхъ Клавдія вода протекала также по серебрянымъ трубамъ ³⁶⁴ Между развалинами этой виллы была найдена въ 1714 г. прекрасная но безголовая Тетида кардинала Альбани; она почти совсѣмъ neodѣта и держитъ въ рукахъ весло, опирающееся на морскаго звѣря, базисъ вмѣстѣ съ одною ногою; на немъ сохранился; также и на немъ изображенъ rostrum корабля. Но статуя эта принадлежитъ вѣроятно къ болѣе древнему времени искусства, также какъ и двѣ neodѣтыя статуи съ головами Луція Вера ³⁶⁵ виллы Маттеи и Фарнезе; одна изъ нихъ представляетъ совершеннѣйшее произведеніе древности. Маркъ Аврелій поставилъ на Форо Траяни статуи всѣмъ храбрымъ воинамъ, погибшимъ въ германскую войну

Однимъ изъ лучшихъ произведеній этой эпохи можно считать колоссальную мраморную голову, изображающую, кажется, Фаустину въ ея юности; я говорю — кажется, потому что очень трудно и иногда даже невозможно опредѣлить сходство на колоссальныхъ головахъ, особенно юношескихъ и женскихъ, отъ подбородка и до волосъ на лбу голова эта держится на двухъ подпоркахъ, значить, голова эта была придѣлана къ мраморному или бронзовому туловищу, по способу, описанному мною выше, отъ ногъ и рукъ остались также мраморные куски, доказывающіе тоже самое. Эта прекрасная голова была открыта въ Порцильяно, недалеко отъ Остіи, какъ думаютъ, въ развалинахъ виллы Плинія, называемой Лаврентумъ. Тамъ же были найдены прекрасныя фигуры изъ обожженной глины, между прочимъ обломки

Венеры и одѣтая фигура около трехъ пальмовъ вышиною, а также двѣ ноги съ придѣланными подошвами, совсѣмъ сходныя съ ногами упомянутой статуи, вѣроятно послужившія моделями для послѣдней, всѣ эти обломки находятся теперь въ Римѣ въ домѣ барона дель Неро, флорентинскаго патриція.

Въ то время стали болѣе чѣмъ когда либо работать надъ портретами и бюстами отдѣльныхъ лицъ, а не надъ цѣлыми фигурами, поводомъ къ этому послужило постановленіе римскаго сената, чтобы каждый гражданинъ имѣлъ въ своемъ домѣ изображеніе императора ³⁶⁶. Нѣкоторые изъ такихъ портретовъ могутъ быть названы чудомъ искусства. Три необыкновенно прекрасныхъ бюста Луція Вера и столько же Марка Аврелія были найдены тридцать лѣтъ тому назадъ по дорогѣ изъ Рима во Флоренцію въ мѣстѣ, называемомъ Аква Траверса.

Конная статуя Марка Аврелія слишкомъ извѣстна, чтобы было нужно говорить о ней особенно. Смѣшна та надпись, которую помѣстили подъ гравюрой одной конной статуи въ галлерей графа Пемброка въ Англіи ³⁶⁷; она гласитъ слѣдующее «первая конная статуя Марка Аврелія, которая причинила, что художникъ былъ принужденъ сдѣлать большую конную статую этого императора, лошадь которой отличается отъ нашей». Тамъ же находится замѣчательная по своему невѣжеству надпись подъ статуей полуодѣятаго Гермеса ³⁶⁸ «одинъ изъ тѣхъ плѣнниковъ, которые несли архитравы у воротъ дворца египетскаго вице-короля послѣ того, какъ Камбизъ покорилъ это государство». Конная статуя Марка Аврелія стояла на площади передъ церковью Св. Іоанна Латеранскаго, ибо въ этомъ мѣстѣ находился домъ, гдѣ родился этотъ императоръ; но фигура императора въ средніе вѣка вѣрно была опрокинута и лежала на землѣ, ибо въ біографіи знаменитаго Кола-де-Ріензи упоминается только о лошади и называли ее лошадыю Константина. Во время одного большаго праздника, случившагося тогда, когда папы жили въ Авиньонѣ, изъ правой ноздри этой лошади лилось вино для народа, а изъ лѣвой вода ³⁶⁹, въ Римѣ тогда не было другой воды, какъ прямо изъ Тибра, такъ какъ водопроводы были сломаны, а въ мѣстахъ отдаленныхъ отъ рѣки вода продавалась, какъ теперь въ Парижѣ ³⁷⁰.

Статуя ритора Аристиды, находящаяся въ Ватиканской бібліотекѣ, принадлежитъ къ тому же времени, о которомъ мы говоримъ, и не послѣдняя изъ одѣтыхъ сидящихъ фигуръ. Судя по описанію

вооруженной Венеры, сдѣланной по заказу знаменитаго оратора Ирода Аттика ³⁷¹, можно сказать, что понятіе о прекрасномъ и стиль древнихъ художниковъ не совсѣмъ еще тогда были утрачены. Точно также были еще знатоки благородной простоты и нераскрашенной природы между писателями и ораторами; Плиній ³⁷² сообщаетъ намъ, что мѣста изъ его похвалѣной рѣчи, стоившія ему наименѣе труда, заслужили большее одобреніе, чѣмъ мѣста изученныя, отсюда у него явилась надежда, что добрый вкусъ еще не совсѣмъ былъ утраченъ въ Римѣ. Но тѣмъ не менѣе онъ самъ остался при своемъ прежнемъ искусственномъ стилѣ, сквозь который просвѣчиваетъ правдивость достойнаго человѣка. Уже ранѣе упомянутый Иродъ ставилъ статуи своимъ любимцамъ вольноотпущенникамъ ³⁷³. Изъ большихъ памятниковъ, сдѣланныхъ по его порученію въ Римѣ, Аѣинахъ и другихъ греческихъ городахъ, до нашего времени сохранились двѣ колонны отъ его гробницы изъ того сорта мрамора, который называется чиполино (cipolino); онѣ имѣютъ три пальма въ діаметрѣ, замѣчательная ихъ надпись была объяснена Салмазіемъ, и сильно ошибается тотъ французскій писатель, который утверждаетъ, что она сдѣлана не греческими, а латинскими буквами ³⁷⁴. Въ 1761 году эти колонны были перевезены въ Неаполь, и лежатъ тамъ и понынѣ на дворѣ Геркуланскаго музея въ Портичи. О надписяхъ его знаменитой виллы Тріопеи, стоящихъ теперь въ виллѣ Боргезе, впервые было сообщено Скономъ ³⁷⁵.

Въ то время воздвигалась статуя ³⁷⁶ тому, кто оказался побѣдителемъ на бѣгахъ на колесницѣ въ циркѣ; понятіе о нихъ можно получить изъ нѣкоторыхъ мозаикъ дома Массини съ именами лицъ, а еще лучше изъ барельефа большой погребальной урны, стоящей въ виллѣ Альбани и изъ одной такой статуи въ виллѣ Негрони. Барельефъ изображаетъ такого побѣдителя почти въ натуральную величину на колесницѣ, запряженной четырьмя конями. Изъ статуи виллы Негрони теперь сдѣлали фигуру садовника, такъ какъ она была изображена съ ножомъ у пояса, подобно тому, какъ на барельефѣ фигурѣ приданъ въ руки молотъ. Это были преимущественно лица изъ народа и одежда ихъ состояла изъ пояса обвязаннаго нѣсколько разъ кругомъ тѣла. Луцій Веръ поставилъ даже въ циркѣ золотое изображеніе своей лошади, названной имъ Volucris. Упомянувъ о произведеніяхъ эпохи Марка Аврелія, я долженъ сказать нѣсколько словъ о рукописи, сдѣланной рукою этого государя: не смотря на

здоровую мораль, мысли и способъ выраженія на столько просты, что являются недостойными руки императора.

При Коммодѣ, сынѣ и наслѣдникѣ Марка Аврелія, послѣдняя школа искусства, основанная Адрианомъ, и само искусство быстрыми шагами пошло къ полному паденію. Правда художникъ, создавшій прелестную голову этого императора, украшающую собой Капитолій, дѣлаетъ вполнѣ честь и самому искусству; но онъ работалъ ее, повидимому, еще тогда, когда Коммодъ только что вступилъ на престолъ, т. е. на девятнадцатомъ году его жизни, всѣ же послѣдующіе бюсты этого императора стоятъ гораздо ниже. Монеты же этой эпохи могутъ быть названы прекраснѣйшими изъ всѣхъ монетъ временъ императоровъ. Нѣкоторыя изъ нихъ такой тонкой отдѣлки, что на нихъ исполнены даже мельчайшія детали, такъ напр. у ногъ богини Ромы, сидящей на вооруженіи и передающей Коммоду шаръ, сдѣланы маленькія головки звѣрьковъ, изъ шкурокъ которыхъ дѣлалась обувь³⁷⁷. Но по мелкимъ работамъ нельзя еще судить объ искусствѣ, тотъ, кто умѣетъ сдѣлать маленькую модель корабля, не всегда сѣумѣетъ построить большой корабль, могущій устоять въ борьбѣ противъ бурной стихіи. Между тѣмъ очень часто по недурно сдѣланнымъ фигурамъ на монетахъ послѣдующихъ императоровъ судили и о всѣхъ художествахъ вообще. Очень часто рука, сѣумѣвшая создать порядочную фигуру Ахилла въ маломъ видѣ, въ большемъ сдѣлаетъ изъ него Өерсита. Весьма возможно также, что при чеканкѣ монетъ третьяго вѣка, пользовались старымъ штемпелемъ.

Сенатъ порѣшилъ уничтожить всякую память о Коммодѣ и первыми пострадали конечно его изображенія, или совсѣмъ уничтожаемыя, или обезображиваемыя, мы видимъ это на многихъ бюстахъ и головахъ этого императора, открытыхъ кардиналомъ Альбани при постройкѣ его Неттунскаго увеселительнаго дома на берегу моря. Лицо со всѣхъ головъ сбито и его можно узнать только по нѣкоторымъ признакамъ, подобно тому, какъ изъ отдѣльныхъ кусковъ признали голову Антиноя по формамъ рта и подбородка. Въ виллѣ Алтьери есть такая голова Антиноя, дополненная только по признакамъ рта, сохранившагося отъ древности.

И неудивительно, что въ царствованіе Коммода искусство постепенно падаетъ въ его царствованіе были закрыты школы софистовъ³⁷⁸ и даже оставалось мало грековъ, хорошо понимавшихъ лучшія сочиненія своихъ писателей; самый языкъ греческій начинаетъ забываться.

Грекамъ представляется темнымъ и непонятнымъ языкъ Опіана, стихотворенія котораго суть подражанія Гомеру до сохраненія подлинныхъ выраженій и словъ отца поэтовъ³⁷⁹

Поэтому грекамъ понадобились тогда словари собственнаго языка, и Финихъ старался научить ихъ тому языку, которымъ говорили ихъ предки, но многія слова утратили свое опредѣленное значеніе и ихъ производство основывалось на утраченныхъ корняхъ и предположеніяхъ.

V Упадокъ искусства при Септиміи Северѣ.

На сколько упало искусство при Коммодѣ, доказывается тѣми общественными произведеніями, которыя были воздвигнуты при Септиміи Северѣ. Онъ унаслѣдовалъ Коммоду годъ спустя, послѣ кратковременныхъ царствованій Пертинакса, Дидія Юліана, Клавдія Альбинуса и Персенія Нигера. Сейчасъ же по своемъ воцареніи онъ сталъ мстить аѳинянамъ за оскорбленіе, нанесенное ему въ Аѳинахъ раньше, во время его путешествія въ Сирію, и отнялъ у нихъ всѣ привилегіи и вольности, дарованныя имъ предшествующими государями³⁸⁰ Барельефы его собственной арки и другой, поставленной ему серебрянниками, на столько плохи, что приходится удивляться, какъ могло такъ ужасно пасть искусство въ короткій двѣнадцатилѣтній промежутокъ времени послѣ смерти Марка Аврелія. Барельефная фигура борца Батона³⁸¹, стоящая въ натуральную величину въ виллѣ Памфили, свидѣтельствуетъ о томъ же, ибо если это тотъ же самый борецъ этого имени, который былъ съ такою пышностью похороненъ Каракаллою, то надъ его фигурой вѣрно уже работалъ не самый плохой скульпторъ. Филостратъ вспоминаетъ объ одномъ живописцѣ, Аристодемѣ, отличившемся въ эту эпоху, онъ былъ ученикомъ какого то Евмела.

Принимая во вниманіе выше упомянутыя работы, трудно повѣрить, чтобы въ то время нашелся художникъ, могшій сдѣлать бронзовую статую Септимія Севера³⁸², стоящую во дворцѣ Барберини, хотя и она не изъ лучшихъ. Предполагаемая статуя Персеннія Нигера³⁸³ во дворцѣ Алтіери, была бы очень рѣдкой, если бы дѣйствительно изображала этого императора, но голова гораздо больше похожа на Септимія Севера. Единственная статуя Макрина, послѣдовавшаго за Каракаллою, находится въ виноградникахъ Боріони.

Отъ временъ Геліогабала сохранилась одна женская статуя въ натуральную величину въ виллѣ Альбани. Она изображаетъ пожилую женщину съ такимъ мужественнымъ лицомъ, что, еслибъ

не женскія ея одежды, ее можно было бы принять за мужчину; волосы совсѣмъ некрасиво зачесаны надъ головой. Въ лѣвой рукѣ у ней свернутая рукопись, что представляетъ особенность на женскихъ фѣгурахъ и откуда можно заключить, что статуя изображаетъ мать Геліобала, появлявшуюся въ тайномъ римскомъ совѣтѣ; въ честь ея въ Римѣ былъ учрежденъ сенатъ женщинъ³⁸⁴

Александръ Северъ, преемникъ Геліобаала, собиралъ отовсюду статуи знаменитыхъ мужей и ставилъ ихъ на Траяновой площади. Отъ его времени сохранилась сидящая статуя Св. Ипполита въ человѣческую величину; она находится въ Ватиканской библіотекѣ³⁸⁵ и представляетъ стариннѣйшую изъ христіанскихъ каменныхъ фѣгуръ, ибо въ то время христіане начинаютъ пользоваться большимъ значеніемъ и упомянутый императоръ позволяетъ имъ совершать богослуженіе открыто въ мѣстѣ, гдѣ теперь находится церковь Св. Маріи Трастeverьянской³⁸⁶. Статуя эта, по сравненію ея съ фигурами на аркѣ Септимія Севера, превосходитъ понятія того времени; тоже самое можно сказать о большихъ погребальныхъ урнахъ Александра Севера и Юліи Маммеи, съ изображеніями этихъ особъ на крышкѣ въ человѣческой ростъ и въ лежачемъ видѣ³⁸⁷. Художникъ, создавшій эти вещи, умѣлъ вѣрно возвыситься надъ испорченностью вкуса своего времени, подражая стариннымъ образцамъ.

Такимъ же художникомъ была сдѣлана статуя императора Пупіена, стоявшая во дворцѣ Вероспи и недавно оттуда проданная. Она имѣетъ 10 палмовъ въ вышину и сохранилась безъ поврежденія за исключеніемъ правой руки, отломанной до локтя; на ней сохранился даже слой глины, которымъ покрывались древнія произведенія подъ землею. Лѣвой рукой фѣгура эта обхватываетъ паразоніумъ, правая нога упирается объ стволъ, у котораго стоитъ большой рогъ изобилія. При первомъ взглядѣ на эту статую является понятіе объ искусствѣ, не согласующееся съ той эпохой, ибо она отличается величіемъ и красотою частей, но въ изображеніи ихъ не отражается знанія старинныхъ мастеровъ; главные тоны есть, а средніе отсутствуютъ, отчего фѣгура кажется тяжелѣе и объемистѣе чѣмъ бы слѣдовало сообразно ея вышинѣ. Значить, ошибается Монфоконъ, утверждая³⁸⁸, что въ это время скульптура совсѣмъ пала. Пьедесталъ статуи императора Гордіана, стоявшій прежде во дворцѣ Фарнезе³⁸⁹, теперь отсутствуетъ.

Окончательный упадокъ искусства относится къ времени до Константина, т. е. къ второй половинѣ третьяго столѣтія, — въ царствованіе

Галліена. Специалисты замѣчаютъ, что послѣ Галліена въ Греціи больше не чеканилось даже монетъ, но чѣмъ хуже онѣ были по работѣ, тѣмъ чаще на нихъ встрѣчается изображеніе богини Монеты, такъ слово «честь» употребляется часто людьми сомнительной честности. Бронзовая голова Галліена, виллы Маттеи, увѣнчанная лавровымъ вѣнкомъ, представляетъ большую рѣдкость.

Есть свѣдѣнія о статуѣ Калпурніи, супруги Тита, одного изъ тирановъ, но она была, повидимому, такъ дурна, что непонятное слово въ ея описаніи, надѣлавшее столько труда ученымъ³⁹⁰, не можетъ имѣть большаго значенія въ исторіи искусства

Каково было состояніе искусства при Константинѣ Великомъ, можно заключить изъ статуй этого императора, и по нѣкоторымъ фигурамъ его арки, на которой все лучшее взято съ одной арки Траяна. Поэтому трудно представить себѣ, чтобы въ это время была написана старая картина богини Ромы дворца Барберини. Есть свѣдѣнія о другихъ картинахъ, изображающихъ гавани и морскіе виды, принадлежащихъ, судя по надписямъ, тоже къ этому времени³⁹¹; но теперь ихъ болѣе не существуетъ; рисунки же ихъ красками находятся въ библіотекѣ кардинала Альбани. Но картины стариннѣйшаго ватиканскаго Виргиліо не «слишкомъ хороши» для времени Константина, какъ говоритъ одинъ писатель³⁹², судившій о нихъ по гравюрамъ Бартоли, который все посредственное изобразилъ одинаково, какъ и дѣйствительно хорошее. Онъ не зналъ, что въ той же книгѣ есть древнее письменное сообщеніе, доказывающее, что рисунки эти сдѣланы во времена Константина³⁹³. Къ этому же времени относится, повидимому, старинный раскрашенный Теренцій этой библіотеки, а знаменитый Перезе упоминаетъ въ одномъ изъ своихъ писемъ о другой рукописи Теренція времени Императора Констанція, сына Константина Великаго, раскрашенные фигуры которой напоминаютъ по съ стилю первыя.

Да вспомнить читатель, что когда я говорю объ упадкѣ древняго искусства, то подразумѣваю подъ этимъ главнымъ образомъ живопись и скульптуру, пбо въ то время какъ эти двѣ отрасли искусства близились къ окончательному упадку, архитектура процвѣтала настолько, что въ Римѣ воздвигались зданія, затмѣвающія своимъ великолѣпіемъ все бывшее когда либо въ Греціи; въ то время какъ не было почти совсѣмъ художниковъ, умѣющихъ изобразить посредственную фигуру, Каракалла построилъ бани, самымъ развалинамъ которыхъ невольно удивляешься. Діоклетіанъ построилъ новыя бани, превосходящія даже

первыя. Но капители ихъ колоннъ подавлены изобиліемъ рѣзныхъ украшеній, какъ зрители въ театрѣ императора, засыпанные цвѣтами. Каждая сторона его дворца въ Спалатро, въ Иллиріи, простирается въ длину на семьсотъ пять англійскихъ футовъ, по новѣйшему измѣренію Адамса. Это удивительное, зданіе имѣло четыре главныхъ прохода (gassa) и тотъ, который соединялъ входъ съ средней площадью, посрединѣ достигаетъ триста сорока шести футовъ въ длину. Шириною эти проходы были въ тридцать пять футовъ, по обѣимъ сторонамъ этихъ проходовъ — улицъ находились крытыя арки въ двѣнадцать футовъ шириною и нѣкоторыя изъ нихъ хорошо сохранились. Незадолго до того были воздвигнуты дворцы и храмы въ Пальмирѣ, превосходящіе великолѣпіемъ все существующее въ этомъ родѣ; особенно замѣчательны на нихъ рѣзные украшения. Значитъ, нѣтъ ничего противорѣчиваго въ томъ, что Нардини³⁹⁴ замѣчаетъ о двухъ замѣчательныхъ рѣзныхъ капителяхъ сада дворца Колонна; весьма возможно, что онѣ составляли часть храма Солнца, построеннаго императоромъ Авреліаномъ на этомъ мѣстѣ. Чтобы понять это совершенство архитектуры въ эпоху упадка другихъ художествъ, надо вспомнить, что эта отрасль искусства опирается на опредѣленные правила и пропорціи, по которымъ и производится работа и отъ которыхъ не легко уклониться. Но не смотря на это, Платонъ признаетъ, что даже въ Греціи хорошій архитекторъ былъ рѣдкостью³⁹⁵. При всемъ томъ является почти непонятнымъ, какимъ образомъ на порталѣ храма, неправильно называемаго храмомъ Конкордіи, возстановленнаго судя по одной утраченной рукописи³⁹⁶ Константиномъ, верхняя часть двухъ колоннъ положена наыворотъ, на нижнюю ихъ половину.

Установивши миръ въ своей имперіи, Константинъ Великій много заботился о распространеніи въ ней знанія, центромъ, куда стремились ученые и учащіеся изъ всего государства, сдѣлалась снова Греція, гдѣ учителя краснорѣчія открыли съ новымъ успѣхомъ свои школы³⁹⁷. Послѣ смерти Константина язычество было официально уничтожено и тогдашній міръ получилъ новый видъ, но въ немъ не было недостатка въ необыкновенныхъ талантахъ, что мы видимъ изъ сочиненій отцевъ церкви какъ въ Греціи, такъ и въ Каппадокіи. Св. Григорій Назіанзинъ, Св. Василій и Іоаннъ Хризостомъ подняли искусство краснорѣчія до той высоты, которая ставитъ ихъ наравнѣ съ Платономъ и Демосфеномъ и всѣхъ современныхъ имъ языческихъ писателей оставляетъ далеко позади. Кажется, отчего бы не слу-

читься того же и съ искусствомъ? Но послѣднее упало столь низко, что когда требовалось сдѣлать новыя статуи и бюсты, то брались произведенія древнихъ мастеровъ и передѣлывались въ фигуры, которыя были заказаны, все равно какъ древне-римскія надписи употреблялись на христіанскихъ гробницахъ³⁹⁸, съ другой стороны которыхъ ставилась христіанская. Фламиній Вакка говоритъ³⁹⁹ о семи неодѣтыхъ статуяхъ, найденныхъ въ его время и передѣланныхъ варварскою рукою. Точно также видны слѣды работы древняго и новаго варварскаго художника на головѣ, найденной въ 1757 году между обломками старыхъ вещей виллы Альбани, отъ головы осталась только половинка и, повидимому, она неокончена потому, что второму художнику не удавалась его поддѣлка; ухо и шея свидѣтельствуютъ о стилѣ древнихъ художниковъ.

Объ искусствѣ послѣ Константина осталось мало извѣстій; надо напротивъ предположить, что въ это время стали разбивать и уничтожать произведенія древнихъ художниковъ во всей Греціи, какъ уничтожали ихъ въ Константинополѣ. Чтобы воспрепятствовать этому уничтоженію, въ Римѣ была учреждена особая должность смотрителя (*Centurio nitentium rerum*), который надзиралъ вмѣстѣ съ своими солдатами, чтобы ни одна изъ древнихъ статуй не была разбита и сломана ночью⁴⁰⁰, — ибо христіанство сдѣлалось силой, и многіе языческіе храмы были разграблены, а придворные и намѣстники Константина украшали свои дворцы мраморами древнихъ храмовъ⁴⁰¹. Чтобы прекратить такое расхищеніе, Гонорій издалъ законъ, по которому запрещались жертвы, но храмы должны были соблюдаться въ неприкосновенности⁴⁰². Но и тогда еще ставились статуи знаменитымъ мужамъ и подобная почестъ была оказана въ царствованіе Гонорія Стиликону и поэту Клавдіану, основаніе одной изъ этихъ статуй было найдено двѣсти лѣтъ тому назадъ⁴⁰³. Въ Константинополѣ сохранились также двѣ колонны, въ родѣ Траяновыхъ, сдѣланныя и поставленныя при Аркадіи⁴⁰⁴. Барельефы одной изъ нихъ были выгравированы на мѣди по рисунку, сдѣланному венеціанскимъ художникомъ Беллино, вызваннымъ въ Константинополь султаномъ Магомедомъ II; повидимому художникъ измѣнилъ ихъ нѣсколько по своему усмотрѣнію, ибо то небольшое, что срисовано съ другой колонны, даетъ очень низкое понятіе о работѣ и гораздо хуже, чѣмъ первое.

По сообщенію Синезія⁴⁰⁵, спустя какіе нибудь шестьдесятъ лѣтъ послѣ того, какъ Византія сдѣлалась резиденціей римскихъ императоровъ,

Аѳины были окончательно разграблены и въ ней остались однѣ развалины съ старыми названіями. Хотя императоръ Валеріанъ (до Константина) и позволилъ аѳинянамъ возстановить ихъ стѣны, разрушенныя еще Суллой, но все же ихъ городъ не могъ противиться Готамъ, нахлынувшимъ туда при Галліенѣ. Онъ былъ разграбленъ, причемъ, по словамъ Кедрина, Готы увезли съ собой множество книгъ, чтобы предать ихъ сожженію, но что потомъ они раздумали и возвратили ихъ аѳинянамъ, предполагая, что лучше дать имъ заняться книгами, чѣмъ чѣмъ нибудь другимъ. Такая же горькая участь постигла художественныя произведенія Рима и варвары и сами римляне уничтожали съ дикой яростью художественныя сокровища, повторить которыхъ не можетъ больше ни одно время, ни одинъ художникъ.

Великолѣпный храмъ Юпитера олимпійскаго былъ сравненъ съ землею уже при Св. Іеронимѣ⁴⁰⁶. Когда въ 537 году Римъ былъ осажденъ Витигомъ, предводителемъ готскаго короля Теодата, осажденные защищались статуями, которыми они бросали въ осаждающихъ⁴⁰⁷. Въ числѣ этихъ статуй вѣрно находился и знаменитый Фавнъ дворца Барберини; ибо онъ былъ найденъ безъ бедра ноги и лѣвой руки между другими раскопками, произведенными по повелѣнію папы Урбана VIII на мѣстѣ нападенія (Moles Hadriani) рядомъ съ бронзовой статуей Септимія Севера. Бреваль ошибается, говоря, что его нашли въ раскопкахъ Кастель Гандольфо⁴⁰⁸.

Во многихъ книгахъ колоссальная статуя виллы Джустиніани выдается за статую императора Юстиніана, и родъ Джустиніани, выводящій свое происхожденіе отъ этого государя, старается доказать это надписью, повѣщенной нѣсколько лѣтъ тому назадъ, но нѣтъ никакого основанія этому вѣрить. Статуя довольно посредственная, но по тому времени она представляется чудомъ, голова сдѣлана въ новѣйшее время съ головы Марка Аврелія въ юности.

Сидящая фигура менѣе чѣмъ въ натуральную величину въ виллѣ Боргезе ошибочно считается за Велизарія; поводомъ къ ошибкѣ послужила поза статуи съ протянутой правой рукой, какъ бы просящей милостыню, въ рукѣ ничего нѣтъ, и въ этомъ то и лежитъ тайное значеніе этой позы, мы знаемъ, что ежегодно въ извѣстный день Августъ принималъ видъ нищаго и протягивалъ пустую руку (Cavum manum) съ просьбой о милостынѣ. Это дѣлалось для примиренія съ Немезидой⁴⁰⁹, унижающей, какъ тогда думали, сильныхъ этого міра. По той же причинѣ существовало обыкновеніе, что въ колесницѣ

триумфатора привѣшивались бичъ и колокольчикъ, съ которыми изображалась Немезида (что видно на сидящей статуѣ этой богини, находящейся въ садахъ Ватикана); эти атрибуты должны были напоминать побѣдителю о превратности ихъ славы и о мщеніи боговъ, уничтожающемъ земное счастье.

Чтобы получить представленіе о конной статуѣ Юстиніана ⁴¹⁰ и его супруги Θεодоры ⁴¹¹, бывшихъ прежде въ Константинополѣ, надо вспомнить приблизительно подобныя фигуры на равенскихъ мозаикахъ, относящихся къ той же эпохѣ ⁴¹². Первая статуя была одѣта Ахилломъ, т. е. говоря словами Прокопія, съ подвязанными подошвами и голыми ногами; мы же скажемъ, что это одежда героевъ, изображенная по образу людей эпохи героевъ.

Наконецъ воцарился Константинъ, внукъ Гераклія, въ 663 году онъ пріѣхалъ въ Римъ и, пробывъ тамъ двѣнадцать дней, вывезъ оттуда всѣ еще остававшіяся бронзовыя произведенія, даже тѣ покровы, которыми была выложена крыша Пантеона; всѣ эти сокровища были отправлены въ Сиракузы, а послѣ смерти императора перешли въ руки Сарацинъ, перевезшихъ ихъ въ Александрію ⁴¹³.

Только въ одномъ Константинополѣ осталось еще нѣсколько произведеній послѣ ихъ всеобщаго уничтоженія въ Греціи и Римѣ, ибо туда было перевезено все уцѣлѣвшее въ Греціи, даже бронзовая статуя погонщика съ своимъ осломъ ⁴¹⁴, поставленная Августомъ въ Неаполисѣ послѣ битвы съ Антоніемъ и Клеопатрой. Въ Константинополѣ же стояла вплоть до XI-го столѣтія Паллада съ о-ва Линда ⁴¹⁵ работы Скиллида и Дипина, скульпторовъ времени Кира, тамъ же находились тогда чудеса искусства: олимпійскій Юпитеръ Фидія, лучшая Книдская Венера работы Праксителя, статуя Случая Лизиппа и его же Юнона Самосская. Но всѣ эти произведенія были уничтожены вѣроятно при взятіи города Балдуиномъ въ началѣ тринадцатаго столѣтія; ибо мы знаемъ, что бронзовыя статуи были тогда расплавлены и обращены въ монеты, и историкъ того времени подтверждаетъ это, говоря о Юнонѣ Самосской ⁴¹⁶. Я считаю гиперболой, что этотъ писатель говоритъ о головѣ этой статуи; по его словамъ, разбитая на куски, она была нагружена на четыре телѣги. Эти слова свидѣтельствуютъ однако же объ очень большомъ произведеніи.

Я прошелъ всѣ границы исторіи искусства и, описавъ его упадокъ, не могъ удержаться, чтобы не прослѣдить за дальнѣйшей судьбой произведеній. Съ такими же чувствами долженъ повѣствовать историкъ, пересказывающій исторію разрушенія своего отечества. Такъ женщина, провожающая любимаго человѣка, стоитъ на берегу и своими затуманенными отъ слезъ глазами видитъ его образъ долго послѣ того, какъ онъ совсѣмъ исчезъ изъ вида. Подобно ей и мы видимъ только тѣнь того, что такъ страстно желали-бы видѣть, но и эта тѣнь возбуждаетъ въ насъ еще сильнѣйшее желаніе постигнуть утраченное, и мы разсматриваемъ копіи съ него съ большимъ вниманіемъ, чѣмъ еслибы имѣли оригиналы. И часто съ нами бываетъ, какъ съ тѣми людьми, что видятъ призраки тамъ, гдѣ ихъ нѣтъ, ибо хотятъ ихъ видѣть во что бы ни стало; названіе «древность» сдѣлалось предразсудкомъ, но и самый предразсудокъ послужилъ на пользу. Ради него всѣ ищутъ, а когда ищешь, то и находишь. Еслибы древніе не были такъ богаты, они оставили бы больше описаній своихъ произведеній; мы, неудовлетворенные ихъ наслѣдники, поворачиваемъ во всѣ стороны каждый камешекъ наслѣдства и дѣлая свои заключенія получаемъ болѣе точное представленіе, чѣмъ то, которое можно составить изъ однѣхъ историческихъ свѣдѣній древнихъ писателей. Ища истину, не надо останавливаться и передъ страхомъ ошибокъ, такъ какъ тамъ, гдѣ иные ошибаются, другіе находятъ вѣрный путь.

Примѣчанія ко II ч.

- | | |
|--|--|
| 1 Pausan. L. 2. p. 121. l. 6. | 14 Id. L. 7. p. 582. |
| 2 Id. L. 7. p. 831. l. 5. | 15 Ibid. |
| 3 Fragm. 105. p. 358. Изъ примѣчаній Бентлея объ этомъ мѣстѣ видно какого рода предположенія дѣлались объ этомъ имени. | 16 Id. L. 8. p. 665 l. 15. |
| 4 Paus. L. 1. p. 62. l. 27. | 17 Id. L. 7. p. 592. l. 25. |
| 5 Plin. L. 35. c. 34. | 18 Id. L. 6 p. 486 l. 1. |
| 6 Pausan. L. 5. p. 445. | 19 Бентлей, Diss. upon. de Ep. of Phalar. p. 72. sq. |
| 7 Idem. L. 4. p. 337. l. 18. | 20 Pausan. L. 6. p. 497. l. 8. |
| 8 Plin. L. 36. c. 5. | 21 Ibid. p. 488. l. 20. |
| 9 Pausan. 2. 143 и 161. | 22 Id. L. 5 p. 443 l. 15. |
| 10 Id. L. 2 p. 251 ad fin. | 23 Id. L. 7. p. 570 l. 1. |
| 11 Idem. L. 2 p. 187. l. 24. | 24 Id. L. 6. p. 476. |
| 12 Pausan. L. 10 p. 801. l. II. | 25 Id. L. 5. p. 439. l. 14. |
| 13 Id. L. 9 p. 778 l. 22. | 26 Schol. Pind. Olymp. 8 v. 106. |
| | 27 Pausan. L. 5. p. 437. l. 31. |
| | 28 Ibid. p. 445. l. 5. |

- 29 Ibid. p. 446. 447.
- 30 Bentr. l. c. 156.
- 31 Paus. v. 448, 9.
- 32 Ib. IX 758, 18.
- 33 Ib. V 446, 4.
- 34 Ib. VI 474, 2.
- 35 Sch. Arist. Ran. 504.
- 36 Plin. 35, 40. cf. 36, 4.
- 37 Paus. VI 459, 6.
- 38 Ib. VI 457.
- 39 Athen. Deipn. 13.
- 40 Plin. 35, 36.
- 41 Athen. Deipn. 5, 196 f.
- 42 Thuc. I p. 6 c. 15 f.
- 43 Pl. 35. 5.
- 44 VIII p. 529. l. 17 ad Almel.
- 45 Pl. 35. 6.
- 46 Pl. 36, 4 n. 40.
- 47 Paus. X p. 798. 7.
- 48 VII p. 608, l. 31.
- 49 Id. II. 178. 24.
- 50 Thuc. I p. 6. l. 18.
- 51 Paus. I p. 72, l. 24.
- 52 ib. IX 79.
- 53 Paus. II p. 178.
- 54 Arist. pol. 5, 10.
- 55 Dion. Hal. A. R. p. 372, 36.
- 56 Arist. ib. 12.
- 57 Conf. Barnes. ad Hom. h. in Mart. v. 5.
- 58 Paus. VIII 656.
- 59 conf. Herod. 6 p. 279.
- 60 Bimard. not. ad Marm. βοοσῆρ.
- 61 Plut. Phem. 210.
- 62 Astor. comm. in Alem. mon.
- 63 Hardoni d. l. Mem. de Trevoux, l'an. 1727 p. 1444.
- 64 Herod. 4 c. 161. Exc. Diod. s. 233 l. 13.
- 65 Arist. pol. 5, 12 p. 164. Strab. 8 p. 587, l. 15. ed. rec.
- 66 Herod. 5, 206.
- 67 Thuc. I p. 12. l. 38.
- 68 Athen. Deipn. 6 p. 250 F.
- 69 Herod. 3 p. 133 l. II.
- 70 Paus. I p. 5. l. 8. L. 10 p. 887.
- 71 Diod. S. circa init. L. 12.
- 72 Dodwel. App. ad Thuc. p. 4 ed. Duckeri.
- 73 Schol. Pind. nem. 2 v. 1.
- 74 Plut. Antiph. p. 1530 l. 14.
- 75 Meurs. lect. Att. 3, 27.
- 76 Corsini fast. Att. ol. 94 p. 276 sq.
- 77 Paus. 2 p. 185 l. 13.
- 78 Lydiat. ad marm. Arund. p. 275. Prideaux ad id. marm. p. 437 ed. Mait.
- 79 Paus. 6 p. 478. l. 19.
- 80 Hard. d. l. Mem. de Trev. l'an. 1727 p. 1449.
- 81 Mem. de l'Acad. d. inscr. T. I p. 235.
- 82 Petit. Miscel. 3, 18 p. 173.
- 83 Paus. 4 p. 326 l. 9.
- 84 Liv. 34. c. 41.
- 85 Dion. Hal. A. R. 5 p. 458 l. II conf. Meurs. misc. lacon. 4 c. 18 p. 328 sq.
- 86 Baudelot. Epoq. de la nudité des Athlèt. p. 191.
- 87 Dionys. Halic. l. c. L. 10. p. 645 l. 21.
- 88 L. 36 c. 5.
- 89 Paus. 5 p. 438 l. 8.
- 90 id. 5 p. 449. l. 27.
- 91 id. 9 p. 732 l. 11.
- 92 id. 10 p. 886 l. 30.
- 93 id. 7 p. 570 l. 1.
- 94 conf. Lips. var. lect. 2, 24.
- 95 conf. Chishul. inscr. sig. p. 47.
- 96 Opusc. scientif. t. 15 p. 205. Corsini not. graec. diss. 6 p. 120.
- 97 Paus. 10 p. 821 l. 17. sq. et l. 26.
- 98 id. 6 p. 261 l. 19.
- 99 Schol. ad. Pac. Aristoph.
- 100 Strab. 9 p. 396 B.
- 101 Liv. 28 c. 41.

- 102 Polyb. 2 p. 148 B.
 103 Dion. Hal. de Thuc. jud. 18 p. 235.
 104 Epigr. gr. ap. Orvil. Anin. in Chorit. p. 387.
 105 Cic. de clar. Orat. c. 86.
 106 Надо думать, что статуя эта послужила предметомъ весьма многихъ копій; весьма возможно также что статуя виллы Фарнезе сдѣлана по копіи Діадумена. Она изображаетъ неодѣтую фигуру немного менѣе натуральной величины, завязывающую у себя на лбу повязку; и руки и повязки сохранились хорошо, что представляетъ большую рѣдкость. Подобная же маленькая барельефная фигура стояла недавно на одной погребальной урнѣ въ виллѣ Синибальди, съ надписью: DIADUMENI; на мраморныхъ основаніяхъ старинныхъ подсвѣчниковъ въ церкви Св. Агнесы и на подсвѣчникахъ виллы Боргезе изображены амуры съ подобными же повязками на лбу. У одного любителя древностей въ Римѣ сохраняется кусокъ старинной фрески съ подобнымъ же изображеніемъ ребенка.
 107 Gori praef. ad T. 3 inscr. p. 27.
 108 Plato Prolog. p. 290 l. 12. ed. Bas.
 109 L. 36 c. 4 n. 8. Anthol. L. 4. c. 3.
 110 Descr. delle Pitt. Statue etc. à Wilton, p. 81.
 111 Propert. L. 2 l. 23. v. 14.
 112 Paus. 5 p. 399 l. ult.
 113 Reinold. hist. litt. gr. et lat. p. 9.
 114 Пусть читатель вспомнить все что было сказано Шпангеймомъ (Chishul. Inscr. Sig. p. 23), Куперомъ, Шоттомъ и другими о словѣ ΚΗΡΟΝΟΣ.
 115 Explic. Tab. Iliad p. 347.
 116 Другой Апоеозъ Гомера изображенъ

на серебряномъ сосудѣ въ видѣ ступки, найденномъ между геркуланскими древностями. Поэтъ изображенъ сидящимъ на орлѣ, который его несетъ по воздуху. Съ двухъ сторонъ на орнаентахъ изъ вѣтокъ сидятъ двѣ женскія фигуры съ короткой шпагой на боку. Правая, въ шлемѣ и съ рукой держащейся за шпагу, сидитъ съ опущенной головой, какъ бы въ глубокомъ размышленіи. Другая, въ остроконечной шляпѣ, на подобіе Улиссовой, одной рукой также держится за шпагу, въ другой держать весло. Первая изображаетъ вѣроятно Илиаду, какъ трагическій родъ Гомеровою поэзіи, вторая Одиссею. Весло и остроконечная шляпа безъ полей, какую носятъ восточные моряки, должны напоминать о долгомъ мореплаваніи Улисса. Между орнаентами надъ фигурой поэта есть лебеди, которые тоже имѣютъ самостоятельное значеніе. Въ своемъ перечнѣ геркуланскихъ древностей, Баярди, не выдавъ этого изображенія, назвалъ его Апоеозомъ Юлія Цезаря (Catal. de Monum. d'Ercol. Vasi № DXXXX p. 246), но противъ такого названія свидѣтельствуетъ уже одна борода сидящей на орлѣ фигуры, не говоря о другихъ признакахъ. Графъ Кайлусъ говоритъ, что не будь бороды, онъ тоже бы принялъ его за обоготвореніе одного изъ императоровъ (Rec. d'Antiq. T. 2 pl. XLI p. 121), но онъ судилъ по рисунку, изображавшему только центральную фигуру.
 117 Donii Inscr. T I tab. 6. et Corsin. explic. huius. Marm.

- 118 Основаніе, на которомъ стоялъ нѣкогда въ Римѣ Ганимедъ Леохара, находится теперь въ виллѣ Медичи; на немъ стоитъ такая надпись (Spon. Miscell. p. 127):

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ
ΛΕΟΧΑΡΟΥΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ.

Самый видъ надписи («произведеніе Леохара» вмѣсто «Леохаръ его сдѣлалъ») а также формы буквъ доказываютъ, что надпись сдѣлана не при художникѣ, а вѣроятно въ Римѣ, какъ и основаніе. Греческіе скульпторы не всегда впрочемъ ставили свое имя на цоколѣ статуи, но часто и на ея базаментѣ. У Павзанія упомянуто о нѣкоторыхъ пьедесталахъ съ именемъ художника или изображеннаго лица, оставшихся въ Греціи, межъ тѣмъ какъ самая статуя была увезена въ Римъ (L. 8. p. 678. l. 41, ibid. p. 698 l. 28); но весьма возможно также, что надпись ставилась на пьедесталъ въ память объ увезенной статуѣ. Подобный базаментъ, на которомъ, судя по надписи, стояла статуя борца Мениппа, найденъ недавно близъ Спарты (Caylus Rec. d'Antiq. T. 2. p. 105).

- 119 Туанусъ (de Vita sua L. 1. p. 14. T. 7. edit. Opp. Londin.) говоритъ о спящемъ Купидонѣ, находившемся во владѣніи герцогскаго дома Эсте въ Моденѣ и приписываемомъ работѣ Праксителя. Другіе рассказываютъ знакомую уже исторію о статуѣ Купидона Микель Анжело, которую онъ зарылъ на этомъ мѣстѣ, а затѣмъ продалъ за старинную (Condivi Vita di Michel Angelo f. 10). Сюда прибавляютъ,

что художникъ этотъ не показывалъ своего Купидона иначе, какъ вмѣстѣ съ стариннымъ, чтобы доказать преимущество древнихъ скульпторовъ предъ новѣйшими. Но нѣтъ основанія думать, чтобы этотъ Купидонъ принадлежалъ работѣ Праксителя, точно также какъ и Венеціанскій, тоже приписываемый этому великому художнику. Но менѣе всего достойна имени Праксителя маленькая Венера съ Купидономъ, какъ это хочетъ доказать Бернини.

- 120 Pier. grav. Pref. p. XIX.
121 Riccobini not. ad fragm. Varron. in comm. de hist. p. 153. Car. Steph. Hofmanni et Daneti Dict. d'Antiq. Lettre sur une pretendue Med. d'Alexandre, p. 3.
122 Cicero de divin. I 36.
123 Двѣ стариннѣйшія рукописи библиотеки Св. Марка въ Венеціи и рукописи Лаврентіанской библиотеки во Флоренціи читаются какъ печатныя книги.
124 Idul. 5, 105.
125 Paus. I p. 20. l. 10.
126 Plin. 34, 5.
127 id. l. 36, 4 n. 20.
128 Около двухъ лѣтъ тому назадъ изъ виллы Негрони была потеряна голова съ именемъ Евбула, сына Праксителя; форма ея буквъ нѣсколько отлична отъ надписи, скопированной въ книгахъ (Stosch, Pier. gr. Préf. p. XI); я ее передаю по вѣрному рисунку:
ΕΥΒΟΥΛΕΥΣ ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ.
Этотъ способъ письма не свидѣтельствуетъ о времени знаменитаго Праксителя.
129 de Fin. 4, 4.
130 Plin. 34, 19.

131 Demosth. Phil. 3 p. 48 a. l. 23.

132 Arist. pol. 7, 14 p. 209 ed. Wechel.

133 ib. p. 208.

134 Имя это не замѣчено толкователемъ старинныхъ статуй; иначе ему не пришло бы на мысль, что это произведеніе Поликлета (Rass. di Stat. colle spieg. di Maffei n. 44 conf. Cambiagi Giard. di Boboli p. 9).

135 Maffei Raccolt. oi Stat.

136 Maffei Observ. Lett. p. 398.

137 Въ Неттуно, прежнемъ Анциумѣ, Кардиналь Альбани открылъ въ 1717 году базисъ статуи изъ чернотеленаго мрамора, называемаго Bigio: на немъ стояла слѣдующая надпись: ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ и т. д., т. е. «Аванодоръ, сынъ Агезандра, изъ Родоса, сдѣлалъ». Изъ этой надписи мы узнаемъ, что и отецъ и сынъ работали надъ статуей Лаокоона; вѣроятно Аполлодоръ былъ также сыномъ Агезандра, ибо этотъ Аванодоръ и тотъ, о которомъ говоритъ Плиній, должно быть одно и тоже лицо. Далѣе надпись эта доказываетъ, что, вопреки Плинію, было найдено болѣе трехъ произведеній, на которыхъ художникъ поставилъ «сдѣлалъ» въ совершенномъ видѣ и опредѣленномъ времени, а именно ἐποίησε, fecit; онъ сообщаетъ, что другіе художники, изъ скромности, писали въ неопредѣленномъ времени ἐποίηα, faciebat. Подъ тою же аркой, найденной въ морѣ, гдѣ былъ открытъ вышеупомянутый пьедесталъ, но глубже въ морѣ, нашли кусокъ большаго барельефа, отъ котораго теперь сохранился кусокъ щита и меча и изображеніе кучи камней, къ которой при-

сложена доска; по оконченности и изяществу этого произведенія его нельзя сравнить ни съ однимъ изъ оставшихся. Оно стоитъ у скульптора Варфал. Кавачени.

138 Плиній не упоминаетъ ни однимъ словомъ о времени, въ которое жилъ Агезандръ и его сотрудники; но Маффеи предполагаетъ почему то, что они работали въ 88-ю олимпиаду, а за нимъ повторяли это и другіе. Мнѣ кажется, что Маффеи принявъ Аенадора, ученика Поликлета (Plin. L. 34. c. 19), за одного изъ нашихъ художниковъ, а такъ какъ Поликлетъ процвѣталъ въ 87-ю олимпиаду, то его ученика отнесли къ слѣдующей, т. е. 88-й; другихъ основаній у Маффеи не было. Ролленъ говоритъ о Лаокоонѣ, какъ будто его и на свѣтѣ не было (Hist. anc. T. XI p. 87).

139 Есть достовѣрное письменное свидѣніе о томъ, что Феликсу Фредису, открывшему Лаокоона въ баняхъ Тита, было даровано папой Юліемъ II introitus et portio gabellae Portae St. Johannis Lateranensis. Левъ же X возвратилъ эти доходы церкви, а Фредиса вознаградилъ Officium Scriptoriae Apostolicae, на которое ему было выдано брeve 9-го Ноября 1517 года.

140 Stosch. Pier. grav. n. 55, 56.

141 Imag. illustr. vir. fol. 85 p. 10.

142 Существуетъ преданіе, что Кардиналь Альбани купилъ его за 1200 скуди (другіе говорятъ цехиновъ); но это не вѣрно. Онъ получилъ его въ подарокъ отъ Каноника Кастильоне.

143 Gori Doctyl. Zanet. tav. 3.

- 144 Vite de Pitt. p. 3, p. 291 ed. Fir. 1568 conf. Venati Praef. ad. Num. Pontif. Rom. p. XXII.
- 145 Тѣмъ же художникомъ былъ вырѣзанъ на камнѣ портретъ французскаго короля Генриха II, находящійся въ музеѣ Крозата, см. Mariette, Descr. des pier. gr. du cabinet Crozat p. 69.
- 146 Traité de la Grav. en Pier. Préf. p. IX.
- 147 Spon. Micel. p. 332. Wheeler's Voyage of Greece, p. 209. Chishul. inscr. sig. p. 61.
- 148 conf. Paus 8 p. 178 ib. 698.
- 149 Ficoroni Rom. mod. p. 44.
- 150 Mattei Spieg. delle Stat. aut. tav. 48. Caylus diss. sur la scult. p. 325.
- 151 Statue di Roma.
- 152 Polyb. II. p. 155. D.
- 153 Imag. 102.
- 154 Mus. Cap. T. 3 tav. 48.
- 155 Mus. Flor. T. 3 tab. 25 n. 4.
- 156 Mus. Flor. T. 2 tab. 2.
- 157 Athen. Deipn. l. 13 p. 565 l. 6.
- 158 Diar. Ital. p. 221.
- 159 Golz. Graec. tab. 4 n. 1. 2. 4. Cuper. de Elephant. Exerc. 2 c. 1. p. 110.
- 160 Symb. epist. p. 33. 34. conf. descr. des Pier. grav. du Cab. de Stosch, p. 412. 413.
- 161 Diod. S. 20 p. 782.
- 162 Chishul. insc. asiat. p. 52 n. 35.
- 163 L. 34 c. 19.
- 164 Dicocarch. Geogr. p. 168 l. 14.
- 165 Theophr. Charact. c. ult.
- 166 Lucian. de dla syr. c. 26 p. 472.
- 167 Scalig. Poet. L. I c. 36 p. 44.
- 168 Lucian. Demon. p. 393.
- 169 Prooem. hist. p. 7 l. 22.
- 170 Deipn. 5 p. 196 F.
- 171 Dickins. Delph. poenis. c. 1.
- 172 Idyl. 27 v. 26.
- 173 См. Argonaut. L. 3. v. 93. 167. 335. 395. 600 etc. Кантерусъ (Novar. Lect. L. 5. c. 13. p. 627) отмѣчаетъ эти ошибки и говоритъ, что онѣ сдѣлались особенностью языка вслѣдствіе смѣшиванія про-nominum possessivorum.
- 174 Plin. 36, 13.
- 175 Montfauc. Ant. expl. T. 1. pl. 21. n. 2.
- 176 Anthol. 4 p. 205 6.
- 177 conf. Strab. 14 p. 959.
- 178 Polyb. 2 p. 129 A.
- 179 Exc. Diod p. 225 l. 10.
- 180 Polyb. 5 p. 377 A. p. 431 B.
- 181 Liv. 34, 28.
- 182 Polyb. 4 p. 326.
- 183 ib. p. 331 A.
- 184 ib. 9 p. 567 A.
- 185 Polyb. 4 p. 336. 337.
- 186 id. 5 p. 358 c. 9 p. 562 D.
- 187 Exc. Polyb. 11 p. 45.
- 188 ib. 16 p. 67.
- 189 Exc. Diod. p. 294.
- 190 Exc. Polyb. p. 169 l. 20.
- 191 Anthol. 4 c. 12. Exc. Diod. p. 337 l. 22.
- 192 Polyb. 5 p. 444 A. B.
- 193 Exc. Diod. p. 294 Liv. 31, 24.
- 194 Liv. 31, 26. 30.
- 195 ib. c. 44.
- 196 ib. 36 c. 20.
- 197 id. 37 c. 21.
- 198 Polyb. 5 p. 448 B.
- 199 Liv. 22 c. 37.
- 200 ib. c. 32.
- 201 ib. c. 36.
- 202 Polyb. 1 p. 14 c.
- 203 Liv. 19, 63.
- 204 conf. Sigon. de antiq. inr. provinc. Ital. l. 1 c. 3 p. 266.
- 205 conf. Mazocchi in comm. Tab. Heracl.
- 206 Греческое О (Ω) въ именахъ художниковъ имѣло форму ω, что

встрѣчается впервые на монетахъ сирийскихъ царей, и значить вовсе не такъ ново, какъ это утверждаютъ Монфоконъ и многіе другіе. Кромѣ упомянутыхъ монетъ есть одно художественное произведеніе опредѣленнаго времени, на которомъ омега имѣетъ такую же форму: это прекрасная бронзовая ваза въ Капитоліи, по краямъ которой поставлена надпись, гласящая, что ваза эта была подарена царемъ Митридатомъ Евпаторомъ гимнасіи, которая въ честь его называлась Эвпориста. Она найдена уже въ наше время въ Порто д'Анціо (прежній Анціумъ). Кромѣ надписи на ней написаны большими выпуклыми буквами слова *εὐφα διασωζε*, которыя до сихъ поръ еще не были объяснены, но вѣроятно обозначаютъ *εὐφραλάρων διασωζε*, т. е. сохраняй ее чистой и блестящей. Это слово употреблялось, говоря о блестящей конной утвари. Написано оно греческимъ курсивомъ, который употребляется и до нынѣ, но по самому древнему образцу, который, пожалуй, даже древнѣе чѣмъ тотъ, которымъ написанъ стихъ Еврипида, найденный на одной изъ стѣнъ Геркулана (Pitt. d'Erc. T. 2. p. 34).

207 Такъ рисовалъ его Артемонъ. Plin. 35 с. 40.

208 Нѣтъ прядущаго Геркулеса, и я не могу себя представить, откуда взялъ одинъ писатель, что Рафаэль видѣлъ его въ этомъ положеніи (Batteux, Cours de belles lettres p. 66).

209 Ле Контъ ошибочно называетъ скульптора, сдѣлавшаго Торсо, Ге-

родотомъ Сикіонскимъ. Павзаній упоминаетъ объ одномъ Геродотѣ изъ Глинеа, но никто не слышалъ скульптора съ этимъ именемъ вышедшаго изъ Сикіона. Тотъ же писатель говоритъ, что работѣ названнаго имъ художника принадлежить женская фигура «Опьяненія» въ Римѣ, превосходящая красотой всѣ другія статуи, но мнѣ она неизвѣстна. Другой повѣствуетъ (Demontios. del Sculpt. antiqu. p. 12), что рѣзцу Аполлонія принадлежали также статуи Дирки, Зета и Амфіона, но это Аполлоній изъ Родоса, а первый изъ Аенія. Въ концѣ прошлаго столѣтія въ римскомъ дворцѣ дома Массими находилась статуя опьяненія Геркулеса (другіе говорятъ Эскулапа), судя по надписи, того же художника. Въ рукописяхъ Пирро Лигоріо въ фарнезійской библіотекѣ Неаполя говорится, что произведеніе это было найдено въ баняхъ Агриппы, и что обладателемъ ихъ былъ знаменитый архитекторъ Сангалло. Вѣроятно, это было произведеніе замѣчательное, такъ какъ императоръ Траянъ Децій, по приказанію котораго она была перенесена въ мѣсто своего нахожденія, велѣлъ сдѣлать на ней новую надпись въ честь этого событія. Какъ она была уничтожена, я добиться не могъ ни откуда. Точно такимъ образомъ стояло три различныя надписи на другой статуй Геркулеса въ Римѣ: одна, сдѣланная Луціемъ Лукулломъ, перевезшимъ ее въ Римъ, другая его сыномъ, поставившимъ ее у Кострисъ, и третья Эдиломъ Т. Септиміемъ Plin. L. 34. с. 19.

- 210 *Ref. sur la Poesie et sur la Peint.*
T. 1 p. 360.
- 211 *Plin.* 33, 3.
- 212 *L.* 35, 8.
- 213 *Paus.* 2 p. 115 l. 24.
- 214 *Paus.* 2 p. 119 l. 32.
- 215 *ib.* p. 121 l. 3.
- 216 *Vitruv.* 5, 5.
- 217 *Inscr.* 5 p. 400 n. 293. *conf.*
Buonar. Oss. Sopr. alc. Medagl.
p. 264.
- 218 *Plin.* 35, 40. *conf.* 36, 24.
- 219 *Exc. Polyb. legat.* p. 828.
- 220 *Plin.* 35 c. 36 n. 4.
- 221 *Plin.* 35, 49.
- 222 *Plin. L.* 35. c. 6. Тоже самое
было сдѣлано съ картинами церкви
св. Петра въ Римѣ; онѣ были вы-
пилены вмѣстѣ съ кускомъ стѣны,
на которомъ были выложены мо-
заикой, и перенесены безъ всякаго
поврежденія въ Картезианскую цер-
ковь. Этрусскія картины храма
Цереры были перенесены также
вмѣстѣ со стѣною. *Plin. L.* 35
c. 45.
- 223 *Paus.* 10 p. 886.
- 224 n. 29 p. 26 ed. *Maittoire.*
- 225 *Chishul. insc. sig.*
- 226 *Vitr. Praef.* 7.
- 227 *Explic. d'une in scr. sur le retabl.*
de l'Odeum p. 189.
- 228 *Liv.* 14, 25.
- 229 *Ammian.* 22, 13.
- 230 *Liv.* 41, 25.
- 231 Голова эта принадлежала прежде
знаменитому дому Цези, а когда
онъ вымеръ, то она перешла за
долги въ семью Роспильози, и была
оцѣнена въ 3000 скуди. Съ
правой стороны головы обозначена
ранка, вырѣзанная накрестъ, и
встрѣчающаяся на трехъ подобныхъ
мраморныхъ головахъ въ Палацо
Барберини, въ Капитоліи и въ
виллѣ Альбани. Другая голова,
по сходству тоже называемая
Сципионовой, стоитъ въ комнатѣ
Консерваторіи въ Капитоліи и была
подарена туда папой Климентомъ IX,
купившимъ ее за 800 скуди; но
на ней нѣтъ упомянутой ранки.
- 232 *Concorso dell' acad. di S. Luca,*
a. 1750 p. 43.
- 233 *Sponh. de praest. Num.* T. I p. 467
- 234 *Exc. Polyb.* 17 p. 97.
- 235 *ib. L.* 27 p. 131. 133.
- 236 *Lolen in Hippocr. de nat. hom.*
p. 7 l. 24.
- 237 *Monum. Adultit. ap. Chishul. insc.*
sig. p. 79. 80. *G. Hieron. comm.*
in Dan. c. 11 v. 8 p. 706.
- 238 *Polyb.* 5 p. 429 E.
- 239 *Athen. Deipn. L.* 5. c. 25. p. 184.
Justin L. 38. c. 8. Вельянъ, не-
понявшій Атеней, восхваляетъ
этого презрѣннаго царя (*Hist.*
Ptolom. p. 111) за то, что онъ
особенно почиталъ ученыхъ и ху-
дожниковъ и за то, что въ его
царствованіе процвѣтали искусства
и науки; но Атеней не говоритъ,
чтобы возобновленіе науки прои-
зошло въ Египтѣ, а не Греціи.
Поэтому англійскіе издатели все-
мірной исторіи, заимствовавшіе эти
свѣдѣнія изъ сочиненій Вельяна
и ему подобныхъ, не приходятъ къ
такому заключенію, что государь,
причинившій выселеніе изъ своего
государства художниковъ и уче-
ныхъ, былъ въ тоже время ихъ
покровителемъ (*Hist. univers. T.* 6.
p. 474. *trad. franç.*). Точно
также у Атеней не сказано, чтобы
Фисконъ собиралъ со всего свѣта
книги, какъ это утверждаетъ
Вельянъ; онъ упоминаетъ только

- о двадцати четырехъ книгахъ
Комментаріевъ, по которымъ стало
извѣстно, что царь этотъ не въль
павлиновъ.
- 240 Appian. bel. civ. 2 p. 239 l. 31.
241 ad Attic. 1 ep. 4. 6. 8. 9.
242 Mangault. diss. s. l. honn. rend.
aux Gouv. p. 233.
243 Jos. bell. Jud. 1 c. 21 § 7 p. 107
244 Cic. ad Attic. l. 6 p. 1.
245 Athen. Deipn. l. c.
246 Appian. Mithrid. p. 153.
247 App Mithr. p. 124.
248 ib. 127.
249 Plin. 36, 5.
250 Strab. 13 p 907.
251 Paus. 9 p. 777.
252 App. bell. civ. 1 p. 198.
253 Descr. d'Ital. p. 51 a.
254 Paus. 9 p. 727.
255 App. bell. civ. 2 p. 232.
256 Strab. 8 p. 557.
257 ib. p. 579.
258 Exc. Diod. p. 406.
259 Strab. 6 p. 430.
260 Liv. 23, 30.
261 ib. 42, 3.
262 Strab. 6 p. 417.
263 Liv. 25, 24.
264 L. 40 c. 42.
265 Plin. 34, 19.
266 Plin. 35, 40.
267 conf. Nardini Rom. p. 267.
268 Plin. 35, 45.
269 conf. orville anim. in Charst. p. 186.
270 L. 5 p. 44 l. 11.
271 Cabin. de Plign.
272 conf. Lips. Elector. I c. 9.
273 Dio Cass. 54, 7.
274 Le Roy Monum. de la Grece p. 32.
275 Suet. Aug. § 7.
276 ib. 31.
277 Ov. Fast. 5.
278 Gori Columb. Liv. p. 157.
- 279 Mus. Capit. 3 tav. 51.
280 Maffei stat. n. 107.
281 Verona ill. p. 3 c. 7. p. 215.
282 Zanetti statue della libr. dis. Mare.
283 Steph. Pigh. in Schotti Itin. Ital.
p. 326.
284 Galen. ad Pison. de Theriaca, c. 8
p. 941 ed. Charter. t. 13.
285 Richards Trait. de la Peint. 2
p. 206.
286 Suet. Aug. 58.
287 Stosch, Pier. gr. pl. 61. 62. 64.
288 Descr. des Pier. gr. du Cab. de
Stosch, 268.
289 Buonar. Oss. sopra alc. Med. p. 45.
290 Demontios. Gal. Rom. hosp. 12.
291 Pococke's Descr. of the East, vol.
2. p. 2. p. 61.
292 Suet. Aug. 86.
293 L. 7. c. 5.
294 Pitture d'Ercol. t. 39.
295 Я видѣлъ рисунокъ ихъ знамени-
таго Дж. Удино, ученика Рафаэля.
296 Suet. Tiber. 47.
297 Suet. Tib. 49.
298 ib. 74.
299 Fragm. Dion. 28 ap. Cons. Porphyg.
de vit. et virt.
300 Maffei Stat. 69.
301 Этотъ Клеомень — сынъ отца, нося-
щаго тоже имя; Клеомень, имя ко-
торого находится на основаніи
Медицейской Венеры, былъ сыномъ
Аполлодора.
302 Grut. inser. p. 236 n. 2 conf.
Pigh. annal. Rom. a. 764 p. 540.
303 Suet. Caj. c. 34.
304 ib. 22.
305 Suet. Caj. 34.
306 Plin. 35, 36.
307 Athen. Deipn. 6.
308 Montf. ant. expl. 5 p. 129.
309 Plin. 34, 19 § 6.
310 Pers. Stat. I v. 93—95.

- 311 Plin. 34, 18.
 312 Suet. Ner. 24.
 313 Joseph. ant. 19, 1.
 314 Paus. 9 p. 762.
 315 ib. 10 p. 813.
 316 Strab. 9 p. 420 C.
 317 Бьянкини говоритъ (De Lapide Antiate p. 52), что еслибы эти статуи были въ Анціумѣ во времена Нерона, то Плиній привелъ бы о нихъ свѣдѣнія; между тѣмъ этого нѣтъ. Плиній ничего не говоритъ ни о статуѣ Паллады Еводія (Pausan. L. 8. p. 694. l. 38), которую Августъ велѣлъ перенести изъ Алеи въ Римъ, ни о Геркулесѣ Лизиппа (Strab. L. 10. p. 705 A), перевезенномъ изъ Ализіи въ Римъ. Судя по объясненіямъ Гардуина одного мѣста Плинія (L. 35. c. 33), въ Анціумѣ особенно процвѣтала живопись; но слово Нис относится не къ этому городу, а къ Риму.
- 318 Vulpіi tab. Antion. ill. p. 17
 319 Polymet. Diol. 8 p. 87.
 320 Нѣкоторые видятъ въ этой статуѣ Дискобола, т. е. человѣка бросающаго дискъ, металлическую пластинку; такого же мнѣнія придерживается знаменитый Штоссъ въ своемъ письмѣ ко мнѣ. Но здѣсь не было обращено достаточно вниманія на позу, въ которую поставлена фигура: ибо тотъ, кто что-нибудь бросаетъ, долженъ отбросить туловище нѣсколько назадъ, а если актъ бросанія конченъ, то вся сила сосредоточена на правомъ бедрѣ, лѣвая же нога свободна; здѣсь это напротивъ. Вся фигура отброшена напередъ и покоится на лѣвомъ бедрѣ, правая же нога вытянута назадъ. Правая
- рука сдѣлана вновь и въ нее былъ вложенъ кусокъ копья; въ лѣвой рукѣ видѣнъ еще ремень, на которомъ держался щитъ. Фигуру эту можно было бы скорѣе принять за изображеніе воина, отличившагося въ особенно трудную минуту; ибо борцамъ въ драмѣ никогда кажется не оказывали чести постановкой имъ статуи, а самое произведеніе старѣе, чѣмъ учрежденіе борцовъ въ Греціи.
- 321 Plin. 34, 19.
 322 Suet. Ner. 38.
 323 Plin. 35, 37.
 324 Maffei petr. intagl. I t. 19.
 325 id. 34, 18.
 326 Rom. ant. 3, 12.
 327 Tacit. hist. 3, 71.
 328 Haym Tesoro Brit. proaem. I, 7.
 329 Suet. Vesp. 18.
 330 Strab. 14 p. 944.
 331 Plin. 35, 37.
 332 Vaillant num. imp. a Graecis percuss. p. 20 et. p. 223. Wise Num. Bodlej. p. 193.
 333 Vaill. num. Colon. p. 199 sq.
 334 In Poplic. p. 190.
 335 Ant. explic. suppl. 6. 4 pl. 4 p. 6.
 336 Proesp. hist. oreaana, c. 8 p. 25.
 337 Fabret. Inscr. c. 4. p. 274, 300.
 Тоже случилось съ именемъ ANTONINUS въ надписяхъ Каракаллы; въ одной изъ нихъ, въ открытой недавно въ гимнасіи ок. Поццуало, имя это почти совсѣмъ уничтожено. Гласить оно такъ:
 М ANTONINO
 COLONIA PVTEOLANA.
- 338 Mus. Capit. T. 2. p. 31.
 339 Flor. proaem. L. 1.
 340 Plin. panegyrg.
 341 id. 2 ep. 7.
 342 Имя этого Зенона обозначено на

рубцѣ одежды статуи по обычаю древнихъ, края одеждъ которыхъ часто покрывались затканными буквами (Ruben. de re vest. L. 1 с. 10 р. 63). До сихъ поръ это еще никѣмъ замѣчено не было.

343 v. Inscr. Syrac. in Graevil. Thes. Sicil. T. 6. Подъ статуей музы, о которой говоритъ Буонаротти (Pref. a'Vetri autich. р. XXI, стояло: ΑΦΡΟΔΙΣΙΕΝΣΙΣ.

344 Она написана стихами. Последнія строки этой надписи не поддаются болѣе чтенію. До сихъ поръ она никѣмъ не была еще издана. Кромѣ указанія художника она съ одной стороны даетъ намъ извѣстіе о городѣ ΣΤΑΦΙΣ въ Азіи, не упомянутомъ ни у одного писателя, съ другой же служить объясненіемъ буквъ ΣΤΑ на одной монетѣ царя Епифана, по поводу которыхъ сдѣлано было множество предположеній (Beger Thes. Brand. T. I р. 259. Wise Num. ant. Bodlej. р. 116. conf. Supér. de Elephant. Exerc. I с. 7. р. 74. E). Весьма возможно, что эти буквы представляютъ сокращенное названіе упомянутого города; неправильность размѣра не введетъ въ ошибку человѣка знакомаго съ неаккуратностью греческихъ поэтовъ этого и позднѣйшихъ временъ, не говоря уже о надписяхъ.

Здѣсь встаетъ будетъ познакомиться читателя съ другой надписью, стоящей на основаніи статуи Вакха въ Греціи:

ΛΙΣΑΝΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΤΟΝ
ΔΙΟΝΥΣΟΝ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΕ

Последнее слово вводитъ въ сомнѣніе, былъ ли Лизаній художникомъ

статуи или только человѣкомъ, ее заказавшимъ.

Но съ паденіемъ искусства и дурные художники стали дорожить своими произведеніями и ставить имена на очень плохихъ работахъ. Такимъ образомъ напр. поставлено имя скульптора ΕΥΤΥΧΗΣ изъ Вивиніи на передней сторонѣ маленькаго надгробнаго камня въ Капитоліи надъ фигурой умершаго, въ футъ вышиною (Muratori Inscr. р. DCXXXIII).

345 Снимокъ съ этой надписи, посланный Карлу Дати изъ Рима во Флоренцію, былъ написанъ такъ; (Vite de pittori. р. III):

ΤΙΟΧΟΣ ΙΑΔΙΟΣ ΕΡΟΙΕΙ.

Маффеи выпустилъ ее съ поправками и дополненіями, но не указавъ на погрѣшности (Mus. Veron. Inscr. var. р. CCCXVIII). Я же даю ее такую, какою она стоитъ на разбитой базѣ:

ΤΙΟΧΟΣ

ΙΑΔΙΟΣ

ΕΡΟΙΕΙ.

Имя Антиоха стоитъ также на двухъ рѣзныхъ камняхъ (Gozi Inscr. T. I Gem. р. XXXIII. Quirini Epist. ad. Freret. р. 29).

346 Ciae. Culumn. Traj. р. 4.

347 Это мѣсто Павзанія (L. 1 р. 42) темно, а описаніе его въ примѣчаніяхъ Лейпцигскаго изданія не дѣлаетъ его яснѣе. Мнѣ кажется, что этому дѣлу можно было бы легче помочь, если поставить καὶ вмѣсто μὲν и читать ὅτι καὶ Ῥωμαῖοις. Павзаній хотѣлъ сказать слѣдующее: статуя Юпитера была достойна восхищенія не по своей величинѣ, ибо колоссы были и въ Римѣ и на Родосѣ; слѣдую-

щее предложёніе начинается словами τὰ λοιπὰ. Предъидущее предложёніе оканчивается нѣсколько отрывисто, что впрочемъ не удивляетъ того, кто знакомъ со слогомъ этого Каппадокійца. Итальянскій переводчикъ понимаетъ это такъ, что Юпитеръ былъ больше всѣхъ римскихъ и родосскихъ колоссовъ; но это опровергается само по себѣ.

348 Epitom. 14, 2.

349 Vopisc. in Saturn.

350 conf. Salmas. in Spartian. p. 60 D.

351 Euseb. praep. evang. 4 p. 92 I 9. ib. p. 98. I. 25.

352 conf. Cuper. Apotheos. Hom. p. 5.

353 Philostr. vit. Loll. p. 527 I. 19.

354 Jo. Antiochen. περὶ ἀρχ. cit. a Salm. Not. in Spartian. p. 51.

355 Mich. Choniat. ap. Fabr. Bibl. Gr. t. 6 p. 406.

356 Bottari Mus. Cap. t. 2 p. 35.

357 v. Borioni coll. ant. t. 9.

358 Maffei Stat. n. 104.

359 Riccoboldi Apol. del dior. Ital. di Montf. p. 45 sq.

360 Capitol. in M. Aur. p. 24 A.

361 ἀθλα γωνης.

362 v. Galen. de pulsium differ. sub. init.

363 Arr. Epict. I 6 p. 35.

364 Fabr. Rom. 205.

365 Maffei Stat. n. 106.

366 conf. Casaub. Not. in Spart. Pesc. 124 D.

367 Tab. 9.

368 Tab. 20.

369 Fiortifi. vita di Col. di Rienz. p. 107.

370 Римскій Сенатъ ставитъ ежегодно букетъ цвѣтовъ на капитель церкви Св. Іоанна Латеранскаго, признавая этой повинностью права церкви на статую Марка Аврелія. Съ тѣхъ поръ какъ ста-

туя перенесена въ Капитолій, учреждёнъ officialный постъ особаго чиновника, оплачиваемый десятию скуди въ мѣсяцъ; чиновникъ такой носитъ названіе Custode del Cavallo. Подобное столь же праздное, но болѣе доходное мѣсто называется Letugia di Tito Livio и приноситъ ежегодно триста скуди, взимаемыхъ изъ соляныхъ пошлинъ.

Чиновники на оба эти мѣста назначаются папой изъ самыхъ древнихъ дворянскихъ семействъ Рима; послѣднее составляетъ монополію дома Конти, хотя бы и никто изъ нихъ даже не видалъ исторіи Ливія.

371 Phot. Bibl. p. 1046.

372 L. 3 ep. 18.

373 Philostr. v. Soph. 2. 1. § 10.

374 Renaud. c. l'orig. d. lettr. grecq. p. 237.

375 Misc. ant. p. 322.

376 conf. Palmer. exerc. in auct. gr. p. 535.

377 Buonar. Oss. Sopr. alc. Medagl. t. 7. n. 5.

378 Cresol. theotr. rhet. I 4 p. 32.

379 conf. Bentley's diss. upon. Pholar. p. 406.

380 Spartian. Sever. p. 594 ed. Lugd. 1591.

381 Fabret. Syntagm. de Columna Traj. c. 8. Montf. ant. expl. t. 3 p. 154.

382 Maffei Stat. n. 92.

383 Maffei Stat. n. 110.

384 Lamprid. Heli. ogab. p. 10 2 c.

385 Доказательство за правильность названія этой статуи, голова которой сдѣлана вновь, находится у Vignola Diss. de anno Imp. Alexandri Severi, quem praefert. Cathedra Marmorea St. Hippolyti, Rom. 1712. 4.

- 386 v. Nardini Rom. p. 477.
 387 v. Bellori Sepulcr. vet. fig. 81.
 388 conf. Ficoroni Oss. Sopra il diar. ital. di Montf. p. 14.
 389 v. Lips. ant. lect. 5, 8.
 390 Требеллій Полліонъ (Vita Titi), давшій это извѣстіе, говоритъ: cuius statuam in templo Veneris adhuc videmus Argolicam, sed augratam. Боделотъ сдѣлалъ странное изысканіе по поводу слова Argolica (Utilité des voyages T. 1 p. 174 seq.). Я думалъ, что можно было бы читать Argillacea, ибо статуи дѣлались изъ глины или обожженной земли, но съ позволеніемъ; въ послѣдствіи я узналъ, что такого же мнѣнія былъ одинъ ученый, дѣлающій честь Германіи. (Triller. Obs. Crit. L. 4. c. 6. p. 328).
 391 Burman. syllog. epist. 5 p. 527.
 392 Spence Polymet. dial. 8 p. 105.
 393 Burman. l. c. p. 194 sq.
 394 Rom. p. 187.
 395 Amator. p. 237 l. 7. ed. Basil.
 396 Martian. topogr. Rom. L. 2 c. 10 p. 28.
 397 v. Cresol. theatr. rhet. p. 32.
 398 conf. Fabret. in scr. p. 168.
 399 Montf. diar. ital. p. 139.
 400 v. Vales. not. ad Ammian. 16, 6 C.
 401 ib. 22. 4 p. 299 6.
 402 Cod. Theodos. de pagan. 15.
 403 Martian. top. Rom. 2, 10 p. 29.
 404 v. Bandur. imp. orient. t. 2 p. 508.
 405 Ep. 235.
 406 Contr. Jovian. l. 2.
 407 Procop. hist. Goth. 1 p. 202 ed. Grobii.
 408 Remarks.
 409 conf. Casaub. onim. in Suet. p. 115 B.
 410 Procop. de aedif. I 2 p. 10.
 411 ib. 11 p. 25.
 412 Aleman. not. in Procop. hist. orcin. c. 8 p. 110. c. 10 p. 123.
 413 Anastas. vit. S. Vitoliani et Adeodati. Paul. Diac. hist. Longob. l. 5. c. 11.
 414 Glycas annal. P. 3.
 415 Cedren. p. 322 B.
 416 Fragm. hist. Mich. Choniatae ap. Fabr. Bibl. Gr. t. 6 p. 406.

К о н е ц ъ.

Мелкія статьи.

I.

Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ.

Хорошій вкусъ въ искусствѣ, распространяющійся теперь повсюду, образовался въ началѣ подъ греческимъ небомъ. Всѣ открытія и изобрѣтенія другихъ народовъ были лишь сѣменами, павшими на добрую почву Греціи, переработавшую ихъ и давшую имъ новый образъ и новую природу; ибо это страна, которую сама Минерва избрала изъ многихъ другихъ для любимаго ею народа, какъ землю, способную производить умныхъ людей.

Хорошій вкусъ этой націи, отразившійся на ея произведеніяхъ, сдѣлался ея достояніемъ; рѣдко случалось ему удаляться отъ Греціи безъ существенной для себя потери, и только гораздо позднѣе сталъ онъ извѣстенъ подъ другими небесами. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что онъ былъ совершенно чуждъ тѣмъ сѣвернымъ странамъ, гдѣ было мало почитателей двухъ художествъ, имѣвшихъ въ грекахъ своихъ великихъ представителей, напримѣръ, въ ту эпоху, когда лучшія произведенія Корреджіо служили заслонками для королевскихъ конюшенъ Стокгольма.

И надо признаться, что царствованіе великаго Августа было тѣмъ счастливымъ моментомъ, когда искусства водворились въ Саксеніи, сначала въ видѣ чужестранной колоніи, а потомъ, при преемникѣ этого короля, въ видѣ собственности страны, а съ ними вмѣстѣ распространился въ ней и добрый вкусъ.

Великій монархъ воздвигъ себѣ вѣчный памятникъ тѣмъ, что для образованія хорошаго вкуса въ своей странѣ, выписывалъ изъ Италіи и изъ другихъ странъ все лучшее и совершеннѣйшее, что могла дать живопись, и сдѣлалъ его доступнымъ для всего свѣта.

Его рвеніе увѣковѣчить искусство не знало границъ, пока лучшія и бесспорно неподдѣльныя произведенія греческихъ мастеровъ не стали доступны для подражанія художникамъ.

Такъ были открыты чистѣйшіе источники искусства; счастливъ тотъ, кто ихъ нашелъ и можетъ изъ нихъ утолить свою жажду. Искать

ихъ — значить ѣхать въ Аѣины, но теперь Дрезденъ сталъ Аѣинами художниковъ.

Одинъ только путь и есть въ искусствѣ для того, кто хочетъ стать великимъ и, по возможности, неподражаемымъ путь этотъ — подражаніе древнимъ. Кто то сказалъ про Гомера, что только тотъ научится ему удивляться, кто съумѣетъ его понять. То, что было сказано о Гомерѣ, относится также къ произведеніямъ древняго и особенно греческаго искусства. Надо знать ихъ какъ друга, чтобы считать Лаокоона столь-же неподражаемымъ, какъ и Гомера, и только при такомъ близкомъ знакомствѣ будешь ихъ судить, какъ Никомахъ Елену Зевксиса. «возьми мои глаза», сказалъ онъ одному невѣждѣ, хотѣвшему хулить картину, «и она покажется тебѣ богиней».

Такими то глазами смотрѣли на произведенія древнихъ и Рафаэль и Микель Анжело и Пуссенъ. Они черпали истинный вкусъ изъ самаго его источника, а Рафаэль даже въ той самой странѣ, гдѣ онъ образовался. Извѣстно, что онъ посылалъ въ Грецію молодыхъ людей, которые снимали для него рисунки съ остатковъ древностей.

Статуя древне-римскаго художника всегда будетъ относиться къ своему греческому первообразу, какъ Виргиліева Дидона относится къ Навзикаѣ Гомера, которой она служитъ подражаніемъ, а Дидона среди своей свиты сравнивается лишь съ Діаной среди ея Ореадъ.

Для художниковъ древняго Рима Лаокоонъ служилъ тѣмъ-же, чѣмъ служить онъ и для насъ. «правиломъ Поликлета», т. е. совершеннѣйшимъ правиломъ искусства. Нѣтъ нужды говорить, что и въ знаменитѣйшихъ произведеніяхъ греческихъ художниковъ встрѣчаются погрѣшности таковы напр. дельфинъ медіцейской Венеры вмѣстѣ съ играющими дѣтьми или второстепенныя фигуры работы Діоскорида. Извѣстно также, что обратная сторона лучшихъ медалей съ головами египетскихъ и сирійскихъ царей рѣдко подходит къ дѣйствительности. Но великіе художники поучительны даже и въ своихъ ошибкахъ. ошибаясь они все же чему-нибудь научаютъ. Надо только разсматривать ихъ произведенія, какъ, говорятъ, Лукіанъ разсматривалъ Фидіева Юпитера т. е. самого Юпитера, а не скамейку въ его подножіи.

Знатоки и подражатели греческаго искусства находятъ въ его лучшихъ произведеніяхъ не только вѣрность природѣ, а нѣчто высшее, чѣмъ сама природа, а именно идеальныя стороны ея красоты, зачатая разумомъ, какъ говоритъ одинъ старый истолкователь Платона.

Прекраснѣйшее тѣло у насъ можетъ быть столько-же похоже

на прекрасное греческое тѣло, сколько Ифиглѣ былъ похожъ на брата своего Геркулеса. Вліяніе яснаго кроткаго неба отражалось на физическомъ развитіи грековъ, но тѣлесныя упражненія придавали этому развитію благородныя формы. Возьмемъ для примѣра молодого спартанца, рожденнаго отъ героя и героини, не знавшаго въ дѣтствѣ стѣснительныхъ пеленокъ, съ седьмаго года спавшаго на землѣ и упражнявшаго въ борьбѣ и гимнастикѣ свои дѣтскіе члены, поставимъ его наряду съ современнымъ намъ сибаритомъ и рѣшимъ тогда, котораго изъ двухъ возьметъ художникъ за модель для юнаго Тезея, Ахилла и даже Вакха. Въ первомъ случаѣ, это будетъ Тезей, воспитанный на мясѣ, во второмъ — на розахъ, какъ выражается одинъ греческій живописецъ по поводу двухъ различныхъ изображеній этого героя.

Греческія игры служили особымъ поощреніемъ для тѣлесныхъ упражненій юныхъ грековъ; закономъ требовалось десяти тысячное приготовленіе къ играмъ въ самой Илідѣ, гдѣ онѣ происходили. Высшія награды присуждались не однимъ мужамъ, а часто и юношамъ, какъ учатъ насъ оды Пиндара. Уподобиться «божественному Діагору» было высшимъ стремленіемъ юношества.

Посмотрите на быстроногаго индѣйца, преслѣдующаго оленя какъ подвижны, какъ быстры и гибки его нервы и мускулы; какъ легко все строеніе его тѣла. Такими изображаетъ Гомеръ своихъ героевъ; однимъ словомъ онъ опредѣляетъ своего «быстроногаго» Ахилла.

Благодаря этимъ упражненіямъ, тѣло получало крупныя мужественныя чертанія, придаваемые греческими художниками своимъ статуямъ. Спартанскіе юноши должны были показываться каждые десять дней эфорамъ, и тѣмъ, которые начинали пріобрѣтать лишній жиръ, предписывалась строгая діета. И между законами Писагора встрѣчается предписаніе остерегаться лишняго прибавленія тѣла. Можетъ быть, по той же причинѣ, юношамъ, готовящимся къ играмъ, дозволялось питаться исключительно одной молочной пищей. Тщательно избѣгалось все, что могло повредить правильному развитію тѣла. Алкивіадъ въ молодости не хотѣлъ играть на флейтѣ, потому что она безобразитъ лицо, и его примѣру слѣдовали всѣ молодые аѳиняне. Вся одежда была приноровлена къ тому, чтобы ни въ чемъ не стѣснять тѣло. Росту прекрасныхъ формъ не препятствовали различныя части неудобной, гладко прилегающей одежды, какъ это дѣлается въ наше время. Даже прекрасный полъ не признавалъ ни малѣйшихъ стѣсненій въ своихъ нарядахъ: молодыя спартанки одѣвались такъ легко и коротко,

что ихъ прозвали «показывающими бедра» Известно также, какъ тщательно старались древніе греки воспитывать красивыхъ дѣтей. Авторъ «Каллипедіи» не указываетъ намъ всѣхъ средствъ, бывшихъ тогда въ употребленіи. Доходили однако до того, что изъ синихъ глазъ старались дѣлать черные и для удовлетворенія этого намѣренія учреждались состязанія въ красотѣ. Онѣ происходили въ Илідѣ. награда состояла въ оружіи, вывѣшенномъ въ храмѣ Минервы. Въ такихъ играхъ не было недостатка въ опытныхъ и ученыхъ судьяхъ; Аристотель говоритъ, что греки обучали дѣтей своихъ живописи, главнымъ образомъ для того, чтобъ сдѣлать ихъ искуснѣе въ распознаваніи тѣлесной красоты.

Прекрасная порода жителей большей части греческихъ острововъ, особенно же красота женщинъ острова Хіуса, служить неопровержимымъ доказательствомъ предположенія, что и предки ихъ, хвалящіеся древностью своего происхожденія, отличались также красотою обоихъ половъ. До сихъ поръ встрѣчаются племена, у которыхъ красота не составляетъ преимущества, такъ какъ ею одарены всѣ. Путешественники единодушно утверждаютъ это о грузинахъ и о кабардинцахъ.

Болѣзни, такъ разрушительно дѣйствующія на прекраснѣйшіе организмы, были неизвѣстны грекамъ. Въ сочиненіяхъ греческихъ врачей совсѣмъ нѣтъ свѣдѣній объ оспѣ, а въ подробнѣйшихъ описаніяхъ наружности, которыя встрѣчаются у Гомера или другихъ греческихъ писателей, никогда не упоминается о такомъ выдающемся признакѣ, какъ ябина. Венерическія болѣзни и чадо ихъ, англійская болѣзнь, не свирѣпствовали еще тогда между греками.

Вообще отъ самаго рожденія и до полноты роста дѣлалось все возможное для охраненія, развитія и украшенія природы человѣка, употреблялись и примѣнялись всѣ средства, даваемые природой и искусствомъ, для улучшенія прекрасной породы, и это-то и даетъ поводъ утверждать, съ большою вѣроятностью, что красота тѣла древнихъ грековъ далеко превосходила нашу

Но совершеннѣйшія созданія природы были не вполне извѣстны художникамъ, обитавшимъ въ такихъ странахъ, гдѣ природа во многихъ своихъ проявленіяхъ была стѣсняема строгими законами государства, какъ напр. въ Египтѣ, этомъ общепризнанномъ отечествѣ наукъ и искусствъ. Въ Греціи же, гдѣ каждый отъ юности могъ посвящать себя радостямъ и удовольствіямъ, гдѣ нынѣшнее мѣщанское благосостояніе не вредило свободѣ нравовъ, прекрасная природа человѣка

являлась обнаженною для подражанія и поученія художниковъ. Школой ихъ были гимнасіи, гдѣ юноши предавались своимъ упражненіямъ въ вполнѣ обнаженномъ видѣ. Мудрецъ и художникъ стремились туда Сократъ — для того, чтобы учить Хармида, Автолика и Лизія, Фидій — чтобы обогатить свое искусство созерцаніемъ этихъ прекрасныхъ твореній. Тамъ изучались движенія мускуловъ, обороты тѣла, а также тѣлесныя очертанія по тѣмъ отпечаткамъ, которые молодые борцы оставляли на пескѣ. Красота нагаго тѣла проявлялась здѣсь въ такихъ разнообразныхъ, правдивыхъ и благородныхъ положеніяхъ, въ которыя никогда не установить продажныя модели, употребляемыя въ нашихъ академіяхъ.

Внутреннее ощущеніе составляетъ отличительный признакъ истины; рисовальщикъ, задумавшій представить его своей академіи, не достигнетъ и тѣни истины, если не сѣмѣетъ личнымъ усиліемъ восполнить то, что отсутствуетъ въ нечувствительной и равнодушной душѣ натурщика и что послѣдній не можетъ выразить дѣйствіемъ или движеніемъ, свойственнымъ извѣстнымъ страстямъ и ощущеніямъ.

Введеніе ко многимъ разговорамъ Платона, задуманнымъ имъ въ аѳинскихъ гимнасіяхъ, даетъ намъ ясное представленіе о благородномъ характерѣ юношества и позволяетъ сдѣлать заключеніе о соотвѣтственныхъ дѣйствіяхъ и положеніяхъ его во время тѣлесныхъ упражненій.

Прекраснѣйшіе юноши танцевали neodѣтыми въ театрахъ, и Софокль, самъ великій Софокль, былъ первымъ, давшимъ это зрѣлище своимъ согражданамъ. Фрина купалась во время Элевзинскихъ игръ на глазахъ у всѣхъ грековъ и при выходѣ изъ воды представляла изъ себя первообразъ Венеры Анадіомены; извѣстно также, что во время нѣкоторыхъ празднествъ молодыя спартанки плясали обнаженными на глазахъ молодыхъ людей. То, что намъ кажется здѣсь неприличнымъ, станетъ понятнѣе, если мы вспомнимъ, что въ первыя времена христіанства мужчины и женщины крестились вмѣстѣ и погружались одновременно въ одну общую купель. Такимъ образомъ, празднества у грековъ служили для художниковъ особымъ поводомъ для точнѣйшаго знакомства съ прекрасной натурой.

Въ цвѣтущее время греческой свободы общее чувство гуманности не допускало у грековъ никакихъ кровавыхъ зрѣлищъ; если онѣ и существовали въ Іонійской Азіи, то недолго, и были скорѣ отмѣняемы. Антиохъ Епифанъ, царь сирійскій, выписалъ борцовъ изъ Рима и ввелъ такимъ образомъ эти зрѣлища у грековъ, которые сначала смотрѣли

на нихъ съ отвращеніемъ въ послѣдствіи это человѣческое чувство было ими утрачено, а зрѣлища сдѣлались школой художниковъ. Нѣкто Ктезилай изучалъ здѣсь типъ своего умирающаго гладіатора, «по которому можно было видѣть, сколько въ немъ еще оставалось души».

Эти частые случаи наблюденія природы дали возможность греческимъ художникамъ пойти еще дальше. Они стали составлять себѣ общія понятія о красотахъ какъ цѣлаго тѣла, такъ и отдѣльныхъ его частей, понятія, которыя должны были возвыситься надъ самой природой; ихъ первообразомъ была духовная природа, задуманная однимъ разумомъ. Такъ создалъ Рафаэль свою Галатею. Въ одномъ письмѣ къ графу Кастильоне онъ пишетъ «такъ какъ красавицы между женщинами рѣдки, то моделью мнѣ служить идея, созданная въ моемъ воображеніи».

По такимъ то идеямъ, возвышающимся надъ обыденными формами матеріи, и создавали греки образы боговъ и людей. На фигурахъ боговъ и богинь лобъ и носъ образовали почти прямую линію. На нѣкоторыхъ греческихъ монетахъ головы знаменитыхъ женщинъ имѣютъ такой профиль, хотя здѣсь и нельзя было работать произвольно по идеальнымъ представленіямъ, или-же слѣдуетъ предположить, что такія формы были такъ-же свойственны древнимъ грекамъ, какъ плоскіе носы калмыкамъ или маленькіе глаза китайцамъ. Большіе глаза греческихъ головъ на рѣзныхъ камняхъ и медаляхъ могли-бы подтвердить эти предположенія.

Римскія императрицы изображались греками на монетахъ по такимъ же идеальнымъ представленіямъ голова какой-нибудь Ливіи или Агриппины имѣетъ такой-же профиль, какъ голова Артемизіи или Клеопатры.

Ко всему этому можно замѣтить, что законъ, предписывавшій еванскимъ художникамъ «неукоснительно и наилучшимъ образомъ подражать природѣ», соблюдался и другими художниками Греціи. Тамъ гдѣ нельзя было воспроизвести мягкій греческій профиль, не повредивъ сходству, они слѣдовали правдѣ природы, какъ мы это видимъ на прекрасной головѣ Юліи, дочери императора Тита, работы Еврода.

Но законъ, гласившій, что «лица слѣдуетъ дѣлать похожими, но въ то-же время и прекраснѣйшими», былъ всегда высшимъ закономъ, признаваемымъ надъ собою всѣми греческими художниками, неизбѣжнымъ слѣдствіемъ такого закона является намѣреніе художника воспроизвести образъ болѣе совершенный и прекрасный, чѣмъ сама природа. Полигнотъ наблюдалъ это непрестанно.

Если-же нѣкоторые художники заявляютъ, что они поступаютъ, какъ Пракситель, создавшій Книдскую Венеру по своей любимицѣ Братинѣ или какъ другіе живописцы, взявшіе Лаису за модель для Грацій, то, мнѣ кажется, въ этомъ нѣтъ еще уклоненія отъ общаго великаго закона искусства. Чувственную красоту художникъ взялъ изъ природы, идеальную красоту изъ созерцаній возвышенныхъ сторонъ, отъ одного онъ заимствовалъ человѣческое, отъ другаго божественное.

Кто просвѣщенъ настолько, что можетъ проникнуть въ самую глубь искусства, тотъ найдетъ еще мало открытыя доселѣ красоты въ греческихъ фигурахъ сравненіемъ ихъ общаго строенія съ произведеніями новѣйшими, особенно же тѣми, въ которыхъ художники слѣдовали больше природѣ, чѣмъ законамъ стариннаго вкуса.

На большинствѣ фигуръ новыхъ мастеровъ, на сжатыхъ частяхъ тѣла, черзчуръ явственно обозначены мелкія складки кожи, на греческихъ же фигурахъ, напротивъ, тѣ-же складки ложатся въ видѣ мягкихъ изгибовъ, поднимающихся волнообразно одинъ изъ другаго, такъ что они даютъ общее впечатлѣніе чего то цѣлаго и благороднаго. На этихъ образцовыхъ произведеніяхъ мы видимъ кожу не натянутую, а свободно покрывающую мясо, наполняющее ее безъ всякихъ отдутловатостей; при всѣхъ изгибахъ мясистыхъ частей, кожа движется за одно съ ними, и никогда не образуетъ отдѣльныхъ мелкихъ складокъ, какъ на нашихъ изображеніяхъ тѣла.

Точно также отличаются новыя произведенія отъ греческихъ множествомъ мелкихъ выпуклостей и слишкомъ большимъ количествомъ слишкомъ чувственно сдѣланныхъ ямочекъ, если онѣ и встрѣчаются на старинныхъ произведеніяхъ, то съ мудрой умѣренностью и по образцу совершеннѣйшей природной красоты и исполнены такъ мягко, что замѣтны только опытному и ученому зрителю. Такимъ образомъ, само собою является весьма вѣроятное предположеніе, что въ образованіи греческаго тѣла, равно какъ и въ произведеніяхъ ихъ мастеровъ, было большее единство общаго строенія, благороднѣйшее соотношеніе частей и богатѣйшая соразмѣренность полноты, чѣмъ на нашемъ тѣлѣ съ его тощей напряженностью и многими вогнутостями и пустотами.

Далѣе этой вѣроятности идти нельзя. Но эта вѣроятность заслуживаетъ большаго вниманія нашихъ художниковъ и знатоковъ искусства, и это тѣмъ болѣе, что является необходимымъ освободить почитаніе древне-греческихъ памятниковъ отъ многихъ, сопряженныхъ съ нимъ, предразсудковъ, иначе будетъ казаться, что вся за-

слуга подражанія имъ признается только вслѣдствіе тлѣнности всего временнаго.

Вопросъ этотъ, по поводу котораго голоса художниковъ раздѣлились, требуетъ болѣе подробнаго изученія, чѣмъ то, которое можетъ быть изложено въ этой статьѣ.

Извѣстно, что великій Бернини былъ однимъ изъ оспаривающихъ преимущество грековъ въ обладаніи отчасти болѣе прекрасной природы, отчасти болѣе идеальной красоты фигуръ. Затѣмъ онъ былъ того мнѣнія, что природа умѣетъ придавать всѣмъ своимъ частямъ требуемую красоту искусство же состоитъ въ томъ, чтобы ее найти. Онъ хвалился что сѣумѣлъ отдѣлаться отъ предразсудка, въ который онъ впалъ сначала при разсмотрѣніи прелести медіцейской Венеры, онъ говорилъ, что «при тщательномъ изученіи и въ различныхъ случаяхъ ему удалось найти эту самую прелесть въ природѣ». Значитъ, Венера научила его открыть въ природѣ тѣ красоты, которая онъ сначала предполагалъ только въ ней самой и которыхъ безъ нея онъ не сталъ бы искать въ природѣ. Не слѣдуетъ ли отсюда, что красоту греческихъ статуй можно открыть легче, чѣмъ красоту въ природѣ, и что первая осязательнѣе, единѣе, менѣе разбросана, чѣмъ вторая? Значитъ, изученіе природы есть болѣе длинный и трудный способъ къ познанію совершенной красоты, чѣмъ изученіе антиковъ зачѣмъ же Бернини не указалъ кратчайшаго пути тѣмъ молодымъ художникамъ, которымъ онъ постоянно указывалъ на прекраснѣйшее въ природѣ?

Подражаніе прекрасному въ природѣ выражается или изображеніемъ единичнаго явленія, или собираніемъ различныхъ примѣчаній въ одно цѣлое. Въ первомъ случаѣ это будетъ портретъ или копія по образцу формъ и фигуръ голландской школы; второй же путь представляетъ стремленіе къ прекрасному вообще и къ его идеальнымъ образамъ, ему то и слѣдовали греки. Разница же между ими и нами заключается въ слѣдующемъ греки достигали идеальныхъ образовъ, даже если списывали ихъ и не съ прекраснѣйшаго тѣла, а только вслѣдствіе ежедневной возможности наблюдать прекрасную натуру, мы же, напротивъ, видимъ ее не каждый день и рѣдко такую, какою желалъ бы художникъ.

Наша природа воспроизводитъ рѣдко прекрасное тѣло, подобное Антиною, а для изображенія божества, подобнаго Аполлону Ватиканскому, идея не можетъ воспроизвести болѣе чѣмъ человѣческія соотношенія: ибо въ немъ мы видимъ все то, что общими усиліями создали

природа, мысль и искусство. Мнѣ кажется, что подражаніе такимъ произведеніямъ научить скорѣе, ибо здѣсь въ одномъ образѣ находишь то, что въ природѣ разсыпано по частямъ, въ другомъ же видишь, какъ мудро и смѣло можетъ быть превзойдено прекраснѣйшее въ природѣ. Оно научить вѣрности мысли и воспроизведенія, опредѣляя здѣсь высшія границы человѣческой и божественной красоты.

Если художникъ строить на этомъ основаніи, если его рукой и чувствомъ руководятъ греческія правила прекраснаго, то онъ находится на прямой дорогѣ, ведущей къ правильному подражанію природѣ. Понятіе общаго и совершеннаго въ природѣ антиковъ пояснить и сдѣлать ему ощутительнѣе понятіе о частностяхъ нашей природы открывая въ ней прекрасное, онъ съумѣетъ связать его съ совершенствомъ красоты, и съ помощью возвышенныхъ формъ, представляемыхъ постоянно уму его, онъ самъ въ себѣ найдетъ мѣрило для дѣятельности.

Только тогда, а не раньше, художникъ, а особенно живописецъ, можетъ предаться подражанію природѣ, въ тѣхъ случаяхъ, когда его искусство предписываетъ ему уклониться отъ мрамора, напр. для воспроизведенія одеждъ, и, по примѣру Пуссена, воспользоваться большей свободой; ибо, по словамъ Микель Анжело, тотъ, кто постоянно слѣдуетъ за другими, не уйдетъ далеко впередъ, а кто не умѣетъ извлечь ничего хорошаго изъ себя самаго, тотъ не поможетъ себѣ и чужимъ. Душамъ, къ которымъ была милостива природа, открыть широкій путь къ самобытности

Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit praecordia Titan.

Въ этомъ смыслѣ надо понимать слова де-Пиля, который говорить, что незадолго до своей смерти Рафаэль сталъ стремиться покинуть мраморъ и вполне предаться природѣ. Истинный вкусъ древности не покинулъ бы его и среди низмѣнной природы, и всѣ ея мелочи, переработавшись въ немъ какъ бы химическимъ путемъ, стали бы тѣмъ, что задумала его душа. Можетъ быть, онъ придалъ бы своимъ картинамъ большее разнообразіе одеждъ, больше колорита, свѣта и тѣни но фигуры его не сдѣлались бы отъ этого драгоцѣннѣе, въ смыслѣ благородныхъ очертаній и возвышеннаго выраженія, заимствованныхъ имъ отъ грековъ. Ничто не можетъ доказать лучше преимущества подражанія антикамъ надъ подражаніемъ природѣ, какъ если заставить двухъ молодыхъ людей съ одинаковымъ талантомъ работать

одного по древностямъ, другаго по природѣ: Послѣдній писалъ бы природу, какъ онъ ее находитъ будь онъ итальянецъ, онъ уподобился бы можетъ быть Карраваджіо, нидерландцемъ, онъ сталъ бы писать свои фигуры въ самомъ счастливомъ случаѣ, какъ Яковъ Іордансъ, французомъ, какъ Стелла. Но первый изобразилъ бы природу, какъ она того требуетъ, и рисовалъ-бы фигуры, какъ Рафаэль.

Если бы подражаніе природѣ и могло дать все художнику, то онъ посредствомъ ея никогда не добился бы правильности контура. этому можно научиться только у грековъ.

Благороднѣйшія очертанія соединяють и описываютъ всѣ части прекраснѣйшей натуры и идеальной красоты фигуръ греческихъ; въ обѣихъ онѣ представляютъ высшую идею. Первымъ художникомъ, давшимъ возвышенную манеру своимъ очертаніямъ, считается Евфра-норъ, жившій въ эпоху послѣ Зевксиса.

Многіе изъ новыхъ художниковъ старались уловить эти греческіе контуры, но почти никому не удалось. Великій Рубенсъ весьма далекъ отъ греческихъ очертаній тѣла, особенно въ произведеніяхъ, совершенныхъ имъ до итальянской поѣздки и изученія антиковъ.

Линія, отдѣляющая полноту отъ излишества, очень тонка, и величайшіе мастера новаго времени слишкомъ удалялись въ обѣ стороны этой не всегда уловимой границы. Тотъ, кто избѣгалъ тощихъ контуровъ, впадалъ въ одутловатости, кто избѣгалъ этихъ, впадалъ въ худощавость.

Микель Анжело быть можетъ единственный художникъ, о которомъ можно сказать, что онъ достигъ античности, но только въ сильныхъ, мускулистыхъ фигурахъ, въ героическихъ изображеніяхъ, а не въ нѣжныхъ юношескихъ и не въ женскихъ, дѣлавшихся подъ его рукою амазонками.

Греческій же художникъ въ своихъ контурахъ былъ вѣренъ до конца волоска даже въ тончайшихъ и труднѣйшихъ работахъ, каковы напр. рѣзные камни. Стоитъ только обратить вниманіе на фигуры Діомеда и Персея Діоскорида или Геркулеса у Іолы, работы Тевкра, чтобы придти въ удивленіе отъ неподражаемости грековъ.

Сильнѣйшимъ въ очертаніяхъ считаютъ обыкновенно Парразія.

И въ одеждахъ греческихъ фигуръ преобладають тѣже мастерскія очертанія, задавшись этой цѣлью, художникъ показываетъ намъ прекрасное строеніе своихъ фигуръ сквозь мраморъ, какъ сквозь Россія одежды.

Три весталки и Агриппина, работы высокаго стиля, находящіяся между антиками Дрезденской галлерей, могутъ быть представлены здѣсь въ качествѣ высокихъ образцовъ. Агриппина эта представляетъ, по видимому, не мать Нерона, а старшую Агриппину, супругу Германика. У ней большое сходство со статуей, изображающей эту императрицу, и находящейся въ аванзалѣ венеціанской библіотеки Св. Марка. Наша статуя представлена сидящей, больше чѣмъ въ натуральную величину, и съ головой, склоненной на руку. Ея прекрасное лицо выражаетъ душу, погруженную въ глубокую задумчивость, и отъ заботъ и горя нечувствительную ко всѣмъ внѣшнимъ ощущеніямъ. Можно предположить, что художникъ изобразилъ свою героиню въ тотъ горестный моментъ, когда ей возвѣстили ссылку на островъ Пандатарію.

Три весталки вдвойнѣ заслуживаютъ нашего почитанія. Онѣ представляютъ первыя важныя открытія въ Геркуланѣ; но что всего въ нихъ драгоцѣннѣе, это высокая манера воспроизведенія одеждъ. Въ этомъ смыслѣ онѣ всѣ три, а особенно та, которая больше натуральной величины, заслуживаютъ быть поставленными на ряду съ Фарнезійской Флорой и другими перворазрядными греческими произведениями. Другія двѣ, въ натуральную величину, такъ похожи одна на другую, что кажутся произведениями одного и того же художника. Онѣ отличаются только головами, неравнаго достоинства. На лучшей головѣ вьющіеся волосы раздѣлены на манеръ бороздъ отъ лба и до того мѣста, гдѣ они связаны вмѣстѣ. На другой головѣ волосы идутъ гладко на затылкѣ, передніе же вьются и связаны лентой. Весьма вѣроятно, что голова эта была сдѣлана и придѣлана другою, тоже искусною рукою.

Головы этихъ двухъ фигуръ не покрыты покрываломъ, что не оспариваетъ впрочемъ ихъ названія весталокъ ибо извѣстно, что и въ другихъ мѣстахъ попадаются изображенія служительницъ Весты безъ покрывала. Или же, судя по крупнымъ складкамъ одежды позади на шеѣ, можно думать, что покрывало отброшено назадъ и не составляетъ отдѣльной части одежды, какъ на большей весталкѣ.

Здѣсь достойно оповѣстить всему міру, что эти божественныя произведения указали первые слѣды для дальнѣйшаго открытія подземныхъ сокровищъ Геркулана. Онѣ появились на Божій свѣтъ, въ ту пору, когда самое воспоминаніе о Геркуланѣ находилось въ такомъ же забвеніи, какъ городъ, погребенный подъ своими же руинами, въ ту пору, когда печальная судьба, постигшая эту мѣстность, была из-

вѣстна только по извѣстіямъ Плінія младшаго о кончинѣ его брата, постигшей его при разрушеніи Геркулана.

Эти великія произведенія греческаго искусства были перевезены подъ германскія небеса и почитались тамъ уже тогда, когда Неаполь, повидимому, не обладалъ еще ни однимъ геркуланскимъ памятникомъ.

Онѣ были найдены въ 1706 году подъ обрушившимися сводами въ Портичи, когда тамъ копали землю для фундамента виллы князя Эльбефа и непосредственно вслѣдъ за тѣмъ были отправлены въ Вѣну къ принцу Евгенію, вмѣстѣ съ другими мраморными и бронзовыми статуями, найденными тамъ-же.

Принцъ, извѣстный знатокъ искусства, велѣлъ построить для этихъ трехъ фигуръ особую залу (sala Terrena), гдѣ онѣ стояли рядомъ съ нѣкоторыми другими. Когда распространились смутные толки о продажѣ ихъ, вся академія и всѣ художники Вѣны пришли въ негодованіе и каждый смотрѣлъ опечаленными глазами, когда ихъ увозили изъ Вѣны въ Дрезденъ.

Знаменитый Матіелли, которому, по словамъ Альгаротти, Полиглетъ далъ мѣру, а Фидій рѣзецъ, скопировалъ еще раньше эти статуи изъ глины, чтобы хоть этимъ вознаградить себя за потерю. Нѣсколько лѣтъ спустя, онъ послѣдовалъ за ними въ Дрезденъ, которому онъ подарилъ не мало своихъ произведеній, но его весталки оставались и здѣсь его студіумомъ драпировокъ, составлявшимъ его силу до конца жизни. Это обстоятельство служить не безъ основательнымъ подтвержденіемъ ихъ высокаго достоинства.

Подъ словомъ «драпировка» слѣдуетъ разумѣть все, чему учить искусство объ одѣяніи нагихъ фигуръ и объ отдѣльныхъ одеждахъ. Знаніе это, вслѣдъ за прекрасной натурой и благороднымъ очертаніемъ, составляетъ третье преимущество антиковъ.

Драпировка весталокъ исполнена по высшему способу мелкіе изломы мягко возникаютъ изъ болѣе крупныхъ частей и теряются въ нихъ снова съ благородной свободой и нѣжной гармоніей цѣлаго, не скрадывая прекрасныхъ контуровъ нагаго тѣла. А какъ немногіе изъ новѣйшихъ художниковъ безупречны въ этомъ отношеніи!

Впрочемъ надо отдать справедливость нѣкоторымъ художникамъ, особенно же живописцамъ новѣйшаго времени если въ иныхъ случаяхъ они отступали отъ общихъ правилъ, которымъ обыкновенно слѣдовали греки въ изображеніи одежды, то произошло это безъ всякаго отступленія отъ природы и истины. Греческія драпировки работали обы-

кновенно съ тонкихъ и мокрыхъ одеждъ, которыя, какъ извѣстно, плотно прилегаютъ къ тѣлу и обнаруживаютъ его наготу. Вся верхняя одежда греческой женщины состояла изъ очень тонкой ткани и называлась потому «пеплонъ», что значить — прозрачное покрывало.

Древніе не всегда дѣлали одежды съ мелкими складками, это доказываютъ ихъ барельефы, а также старинная живопись и особенно бюсты. Тоже подтверждаетъ прекрасная Каракалла дрезденской галлерей.

Въ новѣйшее время одежды носятъ одна сверхъ другой и одежды тяжелыя, которыя не могутъ падать плавными и мягкими складками, на подобіе греческихъ. Это подало поводъ къ новой манерѣ воспроизведенія частей одежды, манерѣ, въ которой художникъ можетъ обнаружить свое знаніе не меньше, чѣмъ при обыкновенномъ способѣ древнихъ.

Въ этомъ отдѣлѣ величайшими мастерами можно считать Карла Маратта и Франциска Солимена. Новая венеціанская школа пошла еще дальше и преувеличила этотъ способъ она воспроизводила только крупныя части и ея одежды вышли торчащими, какъ бы жестяными.

Наконецъ общимъ и превосходнѣйшимъ признакомъ греческихъ произведеній служить благородная простота и спокойное величіе какъ положенія, такъ и выраженія. Подобно глубинѣ моря всегда спокойной, какъ бы ни бушевала его поверхность, выраженіе греческихъ фигуръ, несмотря на всѣ страсти, обнаруживаетъ великую уравновѣшенную душу. Эта душа отражается на лицѣ Лаокоона и не на одномъ лицѣ, не смотря на сильнѣйшую муку. Боль, обнаруживающаяся на всѣхъ мускулахъ и жилахъ тѣла, которую кажется испытываешь самъ, глядя только на судорожно сжатую нижнюю часть тѣла, боль эта, говорю я, не проявляется выраженіемъ ярости на лицѣ и на всемъ положеніи. Этотъ Лаокоонъ не поднимаетъ ужаснаго крика, какъ тотъ, котораго воспѣваетъ Virgilій. Отверстіе рта не допускаетъ этого. Скорѣе это былъ боязливый и сжатый вздохъ, описываемый Садолетомъ. Боль тѣла и величіе души уравновѣшены и распределены съ одинаковой силой на всемъ строеніи фигуры. Лаокоонъ страдаетъ, но страдаетъ подобно Филоклету Софокла, его страданіе проникаетъ намъ въ душу и мы хотѣли бы умѣть переносить страданія, какъ этотъ великій человѣкъ.

Выраженіе такой возвышенной души превосходитъ далеко все произведеніе прекрасной природы: художникъ долженъ былъ въ себѣ самомъ чувствовать присутствіе той силы духа, которую онъ запе-

чатлѣль на мраморѣ. Въ Греціи былъ не одинъ метродоръ, художникъ и мудрецъ часто встрѣчались тамъ въ одномъ лицѣ. Мудрость подавала руку искусству, вдувала въ его фигуры больше чѣмъ обыкновенную душу.

Подъ одеждой же, которую художникъ долженъ былъ придать Лаокоону, какъ жрецу, его страданія были бы для насъ только наполовину ощутительны. Бернини видитъ даже начало дѣйствія змѣйнаго яда въ оконченіи одной изъ ляжекъ Лаокоона.

Всѣ дѣйствія и положенія греческихъ фигуръ, которыя не были проникнуты этимъ признакомъ мудрости, а были исполнены слишкомъ ярко или дико, впадали въ одну общую ошибку, называемую древними художниками «паренеирсомъ».

Чѣмъ спокойнѣе положеніе тѣла, тѣмъ удобнѣе выразить на немъ истинный характеръ души; во всѣхъ положеніяхъ, уклоняющихся отъ этого спокойствія, душа не находится болѣе въ свойственномъ ей состояніи непринужденности. Выразительнѣе и понятнѣе она будетъ въ разгарѣ страстей; но величіе и благородство принадлежатъ ей только въ состояніи единства и покоя. Если-бы въ Лаокоонѣ изобразить одну лишь боль, это было-бы паренеирсомъ; поэтому художникъ придалъ ему среди страданія дѣйствіе близкое состоянію покоя, и соединилъ въ одно благородство и другія отличительныя качества души. Но въ этомъ спокойствіи душа должна быть обнаружена свойственными ей чертами, отличающими ее отъ всякой другой, чтобы выразить ее спокойной и въ то же время въ движеніи, тихой, но не сонной или равнодушной.

Полную противоположность, другой конецъ этого, представляетъ мѣщанскій вкусъ нынѣшнихъ, особенно новѣйшихъ художниковъ. Ихъ одобренія заслуживаютъ лишь необыкновенныя положенія и дѣйствія, сопровождаемыя смѣлымъ огнемъ; и они называютъ это воспроизводить съ вдохновеніемъ, *franchezza*. «Контрапость» — ихъ любимое выраженіе; онъ служитъ для нихъ соединеніемъ всѣхъ самостоятельныхъ свойствъ совершеннаго произведенія. Они требуютъ, чтобы душа выступала на ихъ фигурахъ, какъ комета изъ своего круга; въ каждой фигурѣ они хотятъ видѣть Аякса или Капанея.

Изящныя искусства, попопно людямъ, имѣютъ свою юность, и начало этихъ искусствъ, повидимому, похоже на юность художниковъ, когда нравится лишь все выдающееся и удивительное. Такой видъ имѣла трагическая муза Эсхила, а его Агамемнонъ вышелъ, вслѣдствіе гиперболя,

темнѣе, чѣмъ все, написанное Гераклитомъ. Возможно, что первые греческіе живописцы писали подобно своему первому хорошему трагику.

Во всѣхъ человѣческихъ дѣйствіяхъ рѣзкое и поверхностное предшествуетъ уравнишенному и основательному. Но чтобы понять его и насладиться имъ, надо извѣстное развитіе; оно присуще только великимъ мастерамъ, между тѣмъ какъ рѣзкіе порывы годятся и для учениковъ.

Мудрые въ искусствѣ знаютъ, какъ трудна эта, повидимому, ясная и легко подражаемая сторона его

ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum frustra que labore ausus idem.

Н о г.

Ла-Фажъ, великій рисовальщикъ, не могъ достигнуть вкуса древнихъ. Въ его произведеніяхъ все находится въ движеніи, разсматривая ихъ, дѣлаешься разсѣяннымъ, какъ въ обществѣ, гдѣ всѣ хотятъ говорить разомъ.

Благородная простота и тихая величавость служатъ также отличительнымъ признакомъ греческихъ сочиненій лучшей эпохи, сочиненій Сократовой школы.

Этими же свойствами отличается Рафаэль, онъ достигъ ихъ подражаніемъ древнимъ и ими же сталъ и великъ. Его великой душѣ принадлежитъ первое открытіе истиннаго характера древнихъ и въ такомъ возрастѣ, когда другіе, менѣе возвышенные люди, не умѣютъ еще сочувствовать истинному величію. Къ его произведеніямъ надо приближаться, вооружившись глазомъ, способнымъ оцѣнить эти красоты и истиннымъ вкусомъ древности.

Только въ этомъ случаѣ мы поймемъ, какъ возвышенны и значительны тишина и спокойствіе главныхъ фигуръ его Аттилы, которыя многимъ кажутся безжизненными. Римскій епископъ, отвращающій Гуннского короля отъ намѣренія напасть на Римъ, является намъ не ораторомъ, а почтеннымъ человѣкомъ, останавливающимъ мятежъ, однимъ своимъ присутствіемъ, какъ тотъ, котораго описываетъ Виргилій:

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

Conspexere, silent arrectisque auribus adstant [Aen. 1.], — съ лицомъ полнымъ божественнаго довѣрія передъ неистовствующимъ. Оба апостола не порхаютъ въ облакахъ, подобно ангеламъ смерти, а напоминаютъ, если позволено будетъ сравнить святое съ не святымъ, Гомерова Юпитера, потрясающаго весь Олимпъ движеніемъ однихъ вѣкъ.

Алгарди изобразилъ это же событіе на полурельефной работѣ надъ однимъ изъ алтарей церкви Св. Петра въ Римѣ; но ему не удалось передать это краснорѣчивое спокойствіе фигуръ обоихъ апостоловъ. У его великаго предшественника они являются намъ посланниками Господа господствующихъ, у Альгарди же смертными воинами въ человѣческомъ вооруженіи.

А прекрасный св. Михаилъ работы Гвидо въ церкви Капуциновъ въ Римѣ! Какъ мало нашелъ онъ знатоковъ, способныхъ понять все величіе выраженія, придаваемого ему художникомъ! Многіе отдають преимущество св. Михаилу Конки, потому что онъ изображаетъ на лицѣ архангела чувство гнѣва и мести, между тѣмъ какъ у Гвидо архангелъ, побѣдившій врага Господа и человѣческаго, паритъ надъ нимъ безъ чувства горечи и съ безмятежнымъ лицомъ.

Такимъ же тихимъ и спокойнымъ рисуетъ намъ англійскій писатель Ангела мести, парящаго надъ Британіей, съ которымъ онъ сравниваетъ своего героя, побѣдителя при Бленгеймѣ.

Въ Дрезденской королевской галлерей, между другими сокровищами, есть знаменитое произведеніе работы Рафаэля и даже изъ лучшей его эпохи, какъ свидѣтельствуется Вазари и другіе. Оно изображаетъ Мадонну съ младенцемъ, по сторонамъ которыхъ находятся колѣнопреклоненныя фигуры св. Сикста и св. Варвары; на переднемъ планѣ два ангела. Это такъ называемая «Сикстинская Мадонна.»

Прежде эта картина служила главной за престольной иконой въ монастырѣ св. Сикста въ Пьяченцѣ. Знатоки и любители искусства отирались туда, чтобы взглянуть на картину, какъ нѣкогда греки путешествовали въ Оэспіи, чтобъ видѣть на мѣстѣ Купидона работы Праксителя.

Посмотрите на эту Мадонну съ лицомъ, выражающимъ и невинность, и въ тоже время женское величіе, въ положеніи, полномъ блаженнаго спокойствія, господствующаго у антиковъ на изображеніяхъ ихъ божествъ! Какъ велики и благородны всѣ ея очертанія!

Младенецъ на ея рукахъ возвышается надъ всѣми обыкновенными дѣтьми, въ его лицѣ лучи божественности блещутъ сквозь дѣтскую невинность.

Подъ нею Святая склонила колѣна въ молитвенной тишинѣ души; но какъ далеко этому выраженію до величія главной фигуры! какою кроткою прелестью сѣмѣлъ замѣнить художникъ униженное смиреніе ея лица!

Святой, склонившійся противъ нея, почтенный старикъ, черты лица котораго свидѣтельствуя о жизни, отъ юности посвященной Богу.

Благоговѣніе св. Варвары трогательно и ясно выражено въ прекрасныхъ рукахъ, сжатыхъ на груди; у Святаго оно высказывается движеніемъ одной изъ рукъ. Именно это движеніе руки рисуетъ намъ восторгъ Святаго; и художникъ, воспользовавшійся имъ ради разнообразія, придавъ его мужеской мощи, а не женской робости.

Время похитило много блеска у этой картины, сила красокъ отчасти исчезла; но душа, вдунутая художникомъ въ дѣло рукъ своихъ, оживотворяетъ его и доселѣ.

Тѣ, которые приближаются къ созданіямъ Рафаэля, чтобы найти въ нихъ мелкія красоты, дающія такую цѣну нидерландскимъ художникамъ, именно прилежаніе Нечерса, Доу, или тѣло цвѣта слоновой кости ванъ деръ Верфа, или прилизанную манеру итальянцевъ нашего времени, тѣ тщетно будутъ искать въ нихъ великаго Рафаэля.

Изучивши прекрасную природу, контуры, драпировку, а также благородную простоту и тихое величіе греческихъ мастеровъ, художнику, желающему счастливо подражать имъ, необходимо попытаться, какимъ именно способомъ они работали. Извѣстно, что первыя свои модели они дѣлали изъ воска; современные художники замѣнили воскъ глиной, или подобнымъ ей гибкимъ веществомъ; они находятъ ее удобнѣе чѣмъ воскъ, который имъ кажется черезъ чуръ липкимъ, особенно для изображенія мясистыхъ частей.

Изъ этого не слѣдуетъ заключать, что способъ лѣпки изъ глины былъ неизвѣстенъ древнимъ художникамъ или не былъ у нихъ въ употребленіи. Извѣстно даже имя того, кто впервые дѣлалъ подобныя попытки. Дибутада изъ Сикіона былъ первымъ творцомъ такой фигуры изъ глины, а Аркезилай, другъ знаменитаго Лукулла, больше прославился глиняными моделями, чѣмъ другими своими произведеніями. Онъ сдѣлалъ для Лукулла фигуру изъ глины, изображавшую благополучіе и оцѣненную имъ въ 60 тысячъ сестерцій, а всадникъ Октавій заплатилъ тому же художнику цѣлый талантъ за простую гипсовую модель чанки, которую онъ хотѣлъ заказать изъ золота.

Глина была бы дѣйствительно наудобнѣйшимъ матерьяломъ для лѣпки фигуръ, еслибы она сохраняла свою влажность. Но такъ какъ влага испаряется отъ сухости или обжиганія, то болѣе твердыя части сжимаются, фигура теряетъ въ пропорціональности и занимаетъ меньшее мѣсто. Еслибы фигура претерпѣвала это уменьшеніе одинаково

во всѣхъ своихъ частяхъ и точкахъ, то соотношеніе оставалось бы неизмѣннымъ, хотя и уменьшеннымъ. Но мелкія части высыхаютъ скорѣе, нежели крупныя, а туловище фигуры, какъ самое крупное, позже всего; поэтому первыя, въ одинаковый промежутокъ времени, теряютъ больше, чѣмъ второе.

Воскъ не имѣетъ этого неудобства; изъ него ничего не испаряется, а гладкость кожи, не легко достигаемая на немъ пуссированіемъ, придается другими путями. Надо сдѣлать модель изъ глины, сформировать ее изъ гипса и тогда уже отлить изъ воска.

Но самый способъ работы изъ мрамора по моделямъ у грековъ былъ повидимому не тотъ, который принять современными художниками. Мраморъ древнихъ обнаруживаетъ увѣренность художника и даже въ произведеніяхъ низшаго разбора не легко указать на излишки, которые можно было бы удалить. Эта правильность и вѣрность руки у грековъ должна была управляться болѣе положительными и вѣрными правилами, чѣмъ наши.

Обыкновенный путь, которому слѣдуютъ наши скульпторы, заключается въ слѣдующемъ. Сформировавъ и изучивъ до тонкости свою модель, они проводятъ по ней горизонтальныя и вертикальныя линіи, пересекающія одна другую. Затѣмъ наносятъ столько же пересекающихся линій на камень, поступая при этомъ какъ съ картиной, на которую наносятъ рѣшетку для ея увеличенія или уменьшенія. Такимъ образомъ, поверхность каждаго маленькаго четырехугольника модели получается на большемъ четырехугольникѣ камня. Но этимъ путемъ не можетъ быть опредѣлено тѣлесное содержаніе; значить, имъ нельзя передать точно настоящую степень возвышенія и углубленія модели, такимъ образомъ, хотя художникъ и можетъ придать своей будущей статуѣ нѣкоторыя соотношенія модели, но только по глазомѣру, и потому онъ находится въ постоянномъ сомнѣніи, не слишкомъ ли онъ плоско или выпукло копируетъ свой набросокъ, не слишкомъ ли много или мало беретъ матерьяла. Ни внѣшнихъ очертаній, ни тѣхъ которыя проходятъ чрезъ внутреннія части модели, ни тѣхъ которыя могутъ быть показаны едва замѣтными, легкими, какъ дуновеніе, штрихами, онъ не можетъ опредѣлить такими линіями, которыя онъ совершенно безошибочно и безъ малѣйшихъ уклоненій можетъ набросать на своемъ камнѣ. Тутъ же случается, что, при пространныхъ работахъ, скульптору приходится пользоваться услугами помощниковъ, которые не всегда на столь искусны, чтобы проникнуться его намѣреніями. Если же

случится, что часть камня отсѣчется вслѣдствіе невозможности опредѣлить этимъ путемъ границы глубины, то ошибка дѣлается неоправимой.

Вообще здѣсь надо замѣтить, что скульпторъ, пробуравливающий камень на извѣстную глубину сразу, безъ постепеннаго и тщательнаго розысканія, при которомъ окончательныя углубленія получаются только напоследокъ, такой скульпторъ, говорю я, никогда не будетъ въ состояніи очистить свою работу отъ ошибокъ.

Случается здѣсь также и тотъ важный недостатокъ, что линіи, нанесенныя на камнѣ, часто отсѣкаются, потомъ наносятся снова, причемъ невольно происходятъ уклоненія.

Эта неопредѣленность работы заставила художниковъ искать другихъ путей для работы съ моделями, и многіе воспользовались тѣмъ именно, который былъ изобрѣтенъ и примѣненъ французской академіей въ Римѣ для копированія старинныхъ статуй. Способъ этотъ заключается въ слѣдующемъ.

Надъ статуей, которую хотятъ скопировать, утверждается четырехугольникъ, соразмѣрный статуѣ, съ котораго чрезъ равномѣрные дѣленія спускаютъ внизъ свинцовыя нити. Нитями этими крайнія точки фигуры обозначаются яснѣе, чѣмъ линіями перваго способа, проводимыми по поверхности, гдѣ каждая точка кажется крайней, они также даютъ художнику болѣе осязательную мѣру для нѣкоторыхъ крупнѣйшихъ возвышеній и углубленій степенью ихъ удаленія отъ частей, ими покрываемыхъ, съ помощью ихъ художникъ работаетъ съ большей увѣренностью.

Но такъ какъ размахъ кривой линіи нельзя опредѣлить одной прямой, то и этимъ путемъ очертанія фигуры обозначаются для художника весьма сомнительно; въ малѣйшихъ уклоненіяхъ ихъ отъ главной плоскости онъ остается безъ руководящей нити, почти безъ помощи.

Весьма также понятно, что въ этомъ способѣ трудно найти истинныя соотношенія фигуры, ихъ стремятся достигнуть горизонтальными линіями, пересекающими свинцовыя нити. Но свѣтовые лучи, исходящіе изъ четырехугольниковъ, образуемыхъ этими линіями, падаютъ въ глазъ подъ большимъ угломъ, и, значить, кажутся тѣмъ больше, чѣмъ выше или глубже они по отношенію къ нашей точкѣ зрѣнія.

Для копированія антиковъ, съ которыми нельзя обращаться по произволу, этотъ способъ проведенія свинцовыхъ нитей сохранилъ и доселѣ свое значеніе, ибо для такой работы нельзя придумать ничего

легче и вѣрнѣе; но для работы съ моделей способъ этотъ недостаточно вѣренъ, по вышеприведеннымъ причинамъ.

Микель Анжело вступилъ въ этомъ отношеніи на новый, невѣдомый еще путь, и надо удивляться, что другіе скульпторы, считающіе его своимъ учителемъ, не послѣдовали здѣсь его примѣру.

Этотъ Фидій нашего времени и величайшій художникъ послѣ грековъ напалъ повидимому на истинный слѣдъ своихъ великихъ учителей; по крайней мѣрѣ міру не извѣстно другое средство переводить и выражать на статуѣ всевозможныя осязательныя части и красоты модели.

Вазари не совсѣмъ ясно описалъ это открытіе. Но изъ его описанія вытекаетъ слѣдующее общее понятіе.

Микель Анжело бралъ сосудъ съ водою, опускалъ туда свою модель изъ воска или другаго какого твердаго матерьяла, и постепенно подымалъ ее надъ поверхностью воды. Такимъ образомъ, сначала появлялись выпуклыя части, а углубленныя были скрыты, пока вся модель не появлялась изъ воды. Такимъ способомъ, говоритъ Вазари, обрабатывалъ Микель Анжело свой мраморъ; сначала онъ обозначалъ на немъ выпуклыя части, а затѣмъ ужъ углубленныя.

Повидимому Вазари или не совсѣмъ хорошо понималъ этотъ способъ своего друга, или упустилъ что нибудь въ своемъ разсказѣ, потому-что его приходится понимать нѣсколько иначе, чѣмъ какъ онъ это передаетъ.

Форма сосуда съ водой здѣсь недостаточно опредѣлена. Постепенное поднятіе модели изъ подъ воды снизу вверхъ было бы очень затруднительно и заставляетъ предполагать гораздо больше, чѣмъ сколько намъ далъ понять біографъ художника.

Можно сказать навѣрное, что Микель Анжело, по возможности, изучилъ и облегчилъ себѣ этотъ имъ же придуманный способъ. По всѣмъ вѣроятіямъ, онъ поступалъ здѣсь такъ

Художникъ бралъ сосудъ, формою близкій къ общей массѣ фигуры, предположимъ, напримѣръ четырехугольный. Онъ наносилъ на верхней поверхности этого ящика извѣстныя дѣленія, которыя онъ переносилъ по увеличенному масштабу на камень, кромѣ того онъ намѣчалъ во внутренней его части до самаго дна тоже нѣкоторыя дѣленія. Модель тяжелаго вещества онъ прямо клалъ въ ящикъ, восковую же укрѣплялъ на днѣ. Онъ обтягивалъ ящикъ рѣшеткой сообразно сдѣланнымъ дѣленіямъ, по которымъ онъ чертилъ линіи на своемъ камнѣ,

а затѣмъ вѣроятно непосредственно и самую фигуру. На модель онъ наливалъ воду до тѣхъ поръ пока она не доходила до крайнихъ точекъ выпуклыхъ частей; замѣтивъ ту часть, которая должна была быть выпуклой на начерченной фигурѣ, спускалъ известную мѣру воды, чтобы выдвинуть нѣсколько дальше выпуклую часть модели, и тогда только начиналъ обрабатывать эту часть, по мѣрѣ той степени, которая открывалась. Если въ тоже время открывалась другая часть модели, то она отдѣлялась также, такъ поступалъ. онъ съ выпуклыми частями.

Тогда выпускалось больше воды, такъ что обнаруживались и углубленія. Дѣленія ящика указывали ему высоту спавшей воды, а поверхность воды наружную линію углубленія. Столько же дѣленій на камнѣ давали ему вѣрную мѣру.

Вода не только описывала ему высоту и глубину, но и контуры его модели, пространство между внутренними частями ящика до очертанія линіи воды, величину которой давали дѣленія другихъ двухъ сторонъ, служило ему мѣрой, сколько онъ долженъ отсѣчь отъ своего камня.

Такимъ образомъ его произведеніе получало примитивную, но вѣрную форму. Поверхность воды описывала ему линію, которой крайнія точки были частями возвышеній. Эта линія отодвигалась горизонтально вмѣстѣ съ паденіемъ воды въ сосудѣ, а художникъ слѣдилъ за этимъ движеніемъ рѣзцомъ до тѣхъ поръ, пока вода не обнаруживала ему нижайшаго наклона выпуклой части, совпадающаго съ плоскостями. Такимъ образомъ, за каждымъ уменьшеннымъ дѣленіемъ его модели въ ящикѣ воспроизводилось соотвѣтствующее большее дѣленіе фигуры, и линія водяной поверхности вела его работу до крайнихъ очертаній контура, пока вся модель не выходила наружу.

Теперь его статуя требовала прекрасной формы. Онъ снова наливалъ воды на модель до нужной ему высоты и отсчитывалъ дѣленія ящика до линіи, описываемой водою, изъ чего получалась высота выдающейся части. На эту же часть своей фигуры онъ накладывалъ свой причалъ вполнѣ горизонтально и снималъ мѣрку отъ нижней его части до углубленія. Если число мелкихъ дѣленій соотвѣтствовало числу крупныхъ, то получалась какъ бы геометрическая точность, изъ которой онъ заключалъ, что работа велась имъ правильно.

При повтореніи работы онъ старался воспроизвести на своей фигурѣ всѣ движенія и изгибы мускуловъ, жилъ и другихъ мелкихъ частей

модели, т. е. уже самыя тонкости искусства. Вода, лежащая даже на мельчайшія части, рѣзко выдвигала ихъ изгибы и описывала ему правильную линію ихъ контура.

Этотъ способъ не препятствуетъ давать модели всевозможныя положенія. Если положить ее въ профиль, то она вполне укажетъ художнику все упущенное имъ изъ виду. Она укажетъ ему также наружныя очертанія выдающихся и внутреннихъ частей и ихъ полный разрѣзъ.

Все это, вмѣстѣ съ надеждой на успѣхъ работы, обѣщаетъ модель, сдѣланная руками истиннаго художника, проникнутаго вѣрнымъ вкусомъ антиковъ.

Этимъ путемъ Микель Анжело достигъ безсмертія. Его слава и вознагражденія за трудъ дали ему досугъ и возможность работать съ такой старательностью.

Художникъ нашего времени, одаренный отъ природы талантомъ и прилежаніемъ, и находящій этотъ способъ истиннымъ и правильнымъ, часто принужденъ работать болѣе изъ за куска хлѣба, чѣмъ изъ чести. Вотъ почему онъ не выходитъ изъ обыденной колеи, дающей ему возможность работать быстрѣе и не ищетъ другихъ правилъ, кромѣ пріобрѣтеннаго долгой опытностью глазомѣра.

Этотъ глазомѣръ, которымъ онъ преимущественно руководствуется, пріобрѣтаетъ рѣшающее значеніе своею, иногда очень сомнительною, практичностью. А какъ бы тонко и вѣрно онъ работалъ, еслибы съ юности слѣдовалъ лишь непреложнымъ правиламъ!

Еслибы всѣмъ начинающимъ художникамъ указывали этотъ вѣрный способъ Микель Анжело, открытый имъ послѣ многихъ попытокъ, они могли бы надѣяться также близко подойти къ грекамъ, какъ подошелъ къ нимъ онъ. —

Все, что можно сказать о достоинствѣ скульптурныхъ греческихъ произведеній, вѣроятно можно было бы повторить и о ихъ живописи. Но время и людская ярость отняли у насъ средства произнести о нихъ окончательный приговоръ.

Греческимъ художникамъ приписываютъ правильность чертежа и выраженія, но это и все перспектива, колоритъ и композиція у нихъ не признаются. Сужденіе это основывается отчасти на рельефныхъ работахъ, а отчасти на картинахъ древнихъ (но нельзя сказать грековъ), найденныхъ въ Римѣ и его окрестностяхъ въ подземныхъ сводахъ дворцовъ Мецената, Тита, Траяна и Антониновъ, изъ которыхъ

хорошо сохранилось не болѣе тридцати, да и то нѣкоторыя мозаичной работы.

Турнбуллъ приложилъ къ своему сочиненію о древней живописи коллекцію извѣстнѣйшихъ рисунковъ Падерни, гравированныхъ Миндомъ, и въ этомъ состоитъ единственное достоинство его книги, великолѣпной бумагой которой онъ столь злоупотребилъ. Оригиналы двухъ изъ этихъ рисунковъ находятся въ Лондонѣ въ кабинетѣ знаменитаго доктора Ричарда Мидса.

О томъ же, что Пуссенъ изучалъ такъ называемую Алдобрандинскую свадьбу, что есть рисунки, списанные Аннибаломъ Караччи съ Марка Коріолана и что многіе находятъ большое сходство головокъ Гвидо Рени съ головками извѣстнаго мозаичнаго похищенія Европы, было не разъ говорено другими.

Еслибы эти фрески могли дать правильное сужденіе о живописи древнихъ, то по этимъ остаткамъ стали бы осматривать даже и рисунокъ, выразительность художниковъ.

Увѣряютъ, что картины Геркуланскаго театра, перенесенныя оттуда вмѣстѣ съ стѣнами, даютъ объ этомъ плохое понятіе. Тезей, побѣдитель Минотавра, у котораго молодые аеиняне цѣлуютъ руки и обнимаютъ колѣна, Флора съ Геркулесомъ и Фавномъ, упомянутый уже судъ децемвира Аннія Клавдія нарисованы по свидѣтельству одного художника отчасти посредственно, а отчасти даже ошибочно. Въ большей части головъ, говорятъ, не только нѣтъ никакого выраженія, но въ головѣ Аппія Клавдія даже никакого характера.

Но это все и доказываетъ, что картины были сдѣланы рукою весьма посредственнаго художника, потому что знаніе прекрасныхъ пропорцій, очертаній тѣла и выраженія было свойственно греческимъ скульпторамъ, а значить также и ихъ лучшимъ живописцамъ.

Эти части искусства, приписываемыя древнимъ живописцамъ, не исключаютъ большихъ заслугъ художниковъ новаго времени.

Въ перспективѣ имъ безспорно принадлежитъ пальма первенства и сколько бы ученые не защищали въ этомъ отношеніи древнихъ, преимущество все же лежитъ на сторонѣ новыхъ. Законы композиціи и распредѣленія были извѣстны древнимъ только отчасти, какъ это доказываютъ барельефы эпохи процвѣтанія греческихъ искусствъ въ Римѣ.

По отношенію къ колориту новыя художники тоже имѣютъ преимущество передъ старыми, если судить по извѣстіямъ древнихъ

писателей и уцѣлѣвшимъ остаткамъ античной живописи. Различные способы представленія въ живописи доведены до высшей степени совершенства также въ новѣйшее время. Въ изображеніи животныхъ и ландшафтовъ наши художники, повидимому, превзошли древнихъ. Прекрасныя породы животныхъ другихъ климатовъ, повидимому, были имъ незнакомы, если можно только дѣлать заключенія по отдѣльнымъ случаямъ напр. по лошади Марка Аврелія, по обоимъ лошадямъ на монте Кавалло, по упомянутымъ конямъ Лизиппа надъ порталомъ церкви Св. Марка въ Венеціи, по Фарнезійскому быку и по другимъ животнымъ этой группы.

Здѣсь можно мелькомъ упомянуть, что древніе не замѣтили діаметрального движенія ногъ лошадей, что видно на лошадяхъ Венеціи и на старыхъ медаляхъ. Нѣкоторые изъ новыхъ послѣдовали по своему незнанію ихъ примѣру и даже защищали ихъ.

Наши ландшафты, особенно голландской школы, обязаны своей красотой, главнымъ образомъ, маслянымъ краскамъ, благодаря имъ картины получили больше силы, свѣжести и рельефности и сама природа подъ этимъ непрозрачнымъ сѣрымъ небомъ способствовала усовершенствованію искусства въ этомъ направленіи.

Но эти и другія преимущества новыхъ художниковъ передъ старыми заслуживаютъ большаго освѣщенія основательными доказательствами, чѣмъ это дѣлалось до сихъ поръ.

Для расширенія искусства надо сдѣлать еще одинъ большой шагъ. Художникъ, начинающій уклоняться или уклонившійся уже отъ обыкновеннаго пути, хочетъ рѣшиться на этотъ шагъ, но ноги его останавливаются въ самыхъ стремительныхъ мѣстахъ и тутъ онъ оказывается безпомощнымъ. Жизнеописанія святыхъ, басни и превращенія суть постоянныя и почти единственныя темы живописцевъ послѣднихъ вѣковъ. Темы эти перебирались и повертывались ими на разные лады, такъ что должны были, наконецъ, надоесть всѣмъ знатокамъ искусства.

Художникъ, умѣющій мыслить и чувствовать, оставляетъ эти способности своей души праздными, при изображеніи Дафны и Аполлона, похищенія Прозерпины или Европы и т. подобныхъ сюжетовъ. Онъ старается быть поэтомъ и потому пишетъ аллегоріи.

Живопись простирается и на отвлеченные предметы; послѣдніе составляютъ ея высшую цѣль и греки стремились къ ней также, судя по сочиненіямъ древнихъ. Парразій, живописецъ, изображавшій душу,

какъ Аристидъ, умѣлъ, говорятъ, выразить даже характеръ цѣлаго народа. Онъ писалъ аѳинянъ такими, какъ они были, т. е. одновременно добрыми и жестокими, легкомысленными и упрямыми, храбрыми и трусливыми. Если такое изображеніе возможно, то только путемъ аллегоріи, путемъ образовъ, представляющихъ общія понятія.

Здѣсь художникъ, какъ въ пустынь. Языки дикихъ индѣйцевъ, имѣющіе большой недостатокъ въ такихъ понятіяхъ, и, значить, и въ словахъ, какъ признательность, пространство, продолжительность и т. п., не бѣднѣе въ этомъ отношеніи живописи нашего времени. Художникъ, мысли котораго простираются дальше его кисти, хотѣлъ бы обладать большимъ научнымъ матерьяломъ, большимъ количествомъ конкретныхъ знаковъ для предметовъ отвлеченныхъ. Совершеннаго произведенія этого рода еще не появлялось, прежніе опыты незначительны и не соотвѣтствуютъ этимъ великимъ намѣреніямъ. Всякій художникъ знаетъ самъ, насколько удовлетворительна иконологія Рипа, символы древнихъ народовъ Фанъ-Гуга.

Вотъ причина, по которой великіе живописцы избираютъ лишь извѣстные сюжеты. Аннибалъ Каррачи, вмѣсто того чтобы изобразить на стѣнахъ фарнезійской галлерей знаменитѣйшія дѣянія и происшествія дома фарнезе въ видѣ общихъ символовъ и конкретныхъ образовъ, проявилъ здѣсь всю свою силу лишь въ изображеніи извѣстнѣйшихъ мифовъ.

Дрезденская галлерей содержитъ въ себѣ безъ сомнѣнія цѣлую сокровищницу произведеній великихъ мастеровъ, превосходящую можетъ быть всѣ галлерей свѣта его величество король, мудрѣйшій знатокъ изящныхъ искусствъ, выбиралъ для нея только совершеннѣйшее въ своемъ родѣ; а какъ мало историческихъ картинъ среди этихъ сокровищъ! а аллегорическихъ и поэтическихъ еще менѣе.

Великій Рубенсъ, превосходящій въ этомъ отношеніи знаменитѣйшихъ художниковъ, проявилъ себя на этой еще нетронутой почвѣ живописи и оказался на ней возвышеннымъ поэтомъ. Люксембургская галлерей, его величайшее твореніе, извѣстна теперь всему свѣту, благодаря искуснѣйшимъ гравюрамъ.

Послѣ него въ новѣйшее время не было болѣе возвышеннаго произведенія, чѣмъ куполъ императорской вѣнской библіотеки въ Вѣнѣ, расписанный Даніелемъ Граномъ, и вырѣзанный на мѣди Зедельмаеромъ. Апоеозъ Геркулеса въ Версали, намекъ на кардинала Геркула Флери, работы Ле-Моана, которымъ такъ гордится Франція, какъ луч-

шимъ въ свѣтъ произведеніемъ по композиціи, по сравненію съ серьезной живописью нѣмецкаго художника представляетъ весьма посредственную и близорукую аллегорію; это похвальная ода, въ которой главныя мысли опираются на имена календаря. Здѣсь было бы у мѣста создать что нибудь великое и надо удивляться, отчего этого не случилось. И хотя обоготвореніе министра украшаетъ одинъ изъ лучшихъ плафоновъ королевскаго дворца, въ немъ все же видно, чего недоставало художнику.

Художникъ долженъ былъ изобразить сюжетъ, образы и фигуры для котораго содержатся во всей мифологіи, у всѣхъ поэтовъ старыхъ и новыхъ временъ, на всѣхъ памятникахъ древности, камняхъ, монетахъ и сосудахъ; ихъ общія понятія были уже изображены поэтически. Этотъ то богатый матеріалъ слѣдовало распределить по болѣе удобнымъ разрядамъ и примѣнить по возможности къ единичнымъ случаямъ. Здѣсь же открывалось широкое поле къ подражанію древнимъ, можно было бы нашимъ произведеніямъ придать общій вкусъ древности.

Основательнымъ изученіемъ аллегоріи можно было бы очистить вкусъ современныхъ намъ украшеній. На порчу вкуса жаловался уже Витрувій, а теперь, отчасти благодаря гротескамъ Морто, живописца изъ Фельтро, отчасти же благодаря незначительнымъ картинамъ, украшающимъ наши комнаты, онъ испортился еще болѣе. Ему недостаетъ правды и разума.

Наши улитко- и раковинообразныя украшенія, безъ которыхъ не обходится теперь не одинъ орнаментъ, иногда также неестественны, какъ подсвѣчники Витрувія, поддерживающія маленькія фигуры дворцовъ и замковъ. Употребленіе аллегоріи сдѣлало-бы искусство разумнѣе, научивъ дѣлать даже мелкія украшенія сообразными тому мѣсту, которое они украшаютъ

Reddere personae scit convenientia cuique

Ног.

Картины на потолкахъ и надъ дверьми помѣщаются тамъ большей частью для пополненія пустаго пространства, а также чтобы закрыть мѣста, которыя нельзя покрыть сплошной позолотой. Не только онѣ не имѣютъ ни малѣйшаго отношенія къ происхожденію и положенію ихъ владѣльца, но часто служатъ къ его невыгодѣ.

Значить, стѣны заполняются только вслѣдствіе страха передъ пустотами, которыя и замѣщаются картинами съ пустымъ содержаніемъ.

Вотъ причина, по которой художникъ, предоставленный своему выбору и не имѣя аллегорическихъ образовъ, выбираетъ сюжеты, имѣющіе скорѣе сатирический характеръ и ничѣмъ не служащіе къ чести лица, которому картина посвящается; изъ боязни этого можетъ быть, и заказываются художникамъ безсодержательныя картины.

Часто бываетъ трудно найти даже и это

velut aegri somnia vanae finguntur species. Hor.

Такимъ образомъ у живописи отнимается то, что составляетъ главное ея значеніе, а именно изображеніе предметовъ невидимыхъ, прошедшихъ или будущихъ.

Картины же, могущія имѣть очень большое значеніе въ извѣстномъ мѣстѣ, теряютъ его, будучи поставлены неудобно въ этомъ отношеніи.

Строитель новаго зданія —

Dives agris, dives positis in foenere pummis. Hor. —

ставитъ иногда надъ высокими дверьми своихъ комнатъ мелкія картины, противорѣчащія всѣмъ основаніямъ перспективы и правильной точки зрѣнія. Здѣсь я говорю о вещахъ, составляющихъ постоянное, переносное украшеніе, а не расположенныхъ симметрически въ коллекціяхъ.

Точно такъ неоснователенъ бываетъ иногда выборъ украшеній для извѣстныхъ построекъ. Арматуры и трофеи были бы столь же неподходящи въ охотничьемъ домикѣ, какъ Юпитеръ съ Ганимедомъ или Леда съ лебедемъ надъ бронзовыми дверьми собора Св. Петра въ Римѣ. Всѣ искусства имѣютъ двойную цѣль они должны давать и наслажденіе и поученіе; многіе изъ знаменитѣйшихъ пейзажистовъ думали поэтому, что они только въ половину удовлетворяютъ назначенію искусства, если не помѣщаютъ фигуръ на своихъ ландшафтахъ.

Кисть свою художникъ долженъ погружать въ разумъ, какъ сказалъ кто-то о перѣ Аристотеля: онъ долженъ еще больше оставлять для мысли, чѣмъ давать глазу, а этого достигнетъ онъ лишь тогда, когда научится облекать свои мысли въ аллегорію, не скрывая ихъ подъ нею. Если у него будетъ сюжетъ, заказанный ли другими, или избранный имъ самимъ, но сюжетъ поэтический, то искусство воодушевитъ его и одаритъ тѣмъ огнемъ, который Прометей находилъ съ неба. Тогда картина возбудитъ новыя мысли у знатока и научитъ многому простаго любителя.



II.

Поясненіе къ мыслямъ о подражаніи греческимъ образцамъ.

Я не ожидалъ, что моя маленькая статья заслужитъ нѣкоторое вниманіе и возбудитъ даже критику. Она была написана только для знатоковъ и художниковъ, и потому я считалъ излишнимъ придавать ей характеръ строго-научной статьи приведеніемъ выписокъ изъ книгъ. Художники понимаютъ съ полуслова все, что пишется объ искусствѣ, и, не сообщая чего нибудь исключительно новаго, имъ можно угодить только краткостью, такъ какъ большая часть ихъ считаетъ — и должна считать — «глупымъ употреблять больше времени на чтеніе, чѣмъ на работу», какъ учить одинъ старый писатель. Я самъ того мнѣнія, что прекрасное въ искусствѣ покоится скорѣе на тонкости чувства и вкуса, чѣмъ на глубинѣ размышленія, и что правило Неоптолема «философствуй, но малымъ» относится особенно къ сочиненіямъ такого рода.

Нѣкоторыя мѣста моей статьи требуютъ объясненія, а такъ какъ кромѣ того по поводу нихъ недавно появилось «Посланіе» неизвѣстнаго автора, то мнѣ слѣдовало бы и объяснить и отвѣчать. Но обстоятельства, въ которыхъ я нахожусь передъ предстоящимъ путешествіемъ, не позволяютъ мнѣ ни того ни другаго, не смотря на сдѣланные уже наброски. Да поразмысливъ хорошенько, и самъ издатель «посланія», можетъ сразу угадать мой отвѣтъ, а именно, что не будетъ никакого отвѣта. Съ такимъ же равнодушіемъ слушаю я крикъ противъ произведеній Корреджіо, о которыхъ положительно извѣстно, что не только они были въ Швеціи, но также висѣли въ Стокгольмской конюшнѣ. Моя защита будетъ не длиннѣе рѣчи Эмилиа Скавра противъ Валерія Сукра. «Онъ отвергаетъ, я утверждаю; римляне, кому изъ насъ вы больше вѣрите?»

Впрочемъ извѣстіе это приведенное мною можетъ меньше повредить Шведской націи, чѣмъ то же, но сообщенное самимъ графомъ Тессинномъ. Не знаю, какъ думалъ объ этомъ начитанный авторъ подробнѣйшей біографіи королевы Христины, такъ какъ онъ не обмолвился ни однимъ словомъ о драгоцѣнныхъ картинахъ, вывезенныхъ въ Стокгольмъ изъ Праги, о неопытной податливости королевы по отношенію къ живописцу Бурдону и о дурномъ употребленіи картинъ Корреджіо. Въ одномъ путешествіи по Швеціи въ это царствованіе сообщается, что въ Линкепингской гимназіи было семь доцентовъ, а въ городѣ

ни одного ремесленника и ни одного врача. Это могло бы послужить упрекомъ издателю, но пусть онъ останется невысказаннымъ.

Будь у меня побольше свободного времени я объяснился бы гораздо подробнѣе, говоря объ погрѣшностяхъ въ произведеніяхъ греческихъ художниковъ. Грекамъ была извѣстна научная небрежность, о чемъ свидѣлствуютъ отзывы о «Куропаткѣ» Протогена, извѣстно также, что живописецъ уничтожилъ ее окончательно. Юпитеръ же Фидія былъ изваянъ сообразно возвышеннымъ понятіямъ о божествѣ, которое все собою наполняетъ, подобно образу Гомера, стоящему на землѣ, а головой достигающему до неба, онъ задуманъ и исполненъ въ смыслѣ священнѣйшей поэзіи «Кто можетъ его постигнуть» и т. д. По отношенію къ Рафаэлю снисходительность доходила до того, что не только извиняли, а даже признавали необходимыми тѣ отступленія отъ естественныхъ соотношеній, которыя онъ позволилъ себѣ въ своемъ картонѣ, изображающемъ закидываніе невода Петромъ. Критика о Діомедѣ мнѣ кажется основательной, но это не говоритъ противъ меня. Самое дѣйствіе произведенія, благородство его очертанія и выраженіе останутся навсегда примѣромъ, достойнымъ подражанія нашихъ художниковъ все остальное о Діомедѣ Діоскорида ко мнѣ не относится.

Мысли мои о подражаніи греческимъ образцамъ въ живописи и скульптурѣ касаются четырехъ главныхъ сторонъ I о совершенствѣ природы грековъ, II о преимуществѣ ихъ произведеній, III о подражаніи имъ; IV о способѣ выраженія мысли древне-греческихъ произведеній искусства, особенно же объ аллегоріи.

Что касается до перваго обстоятельства, я старался его сдѣлать вѣроятнымъ, но до полного убѣжденія довести его не могъ-бы, даже приведеніемъ самыхъ рѣдкихъ извѣстій. Эти преимущества грековъ кажутся менѣе зависящими отъ самой ихъ природы и отъ вліянія климата, чѣмъ отъ ихъ воспитанія. Основной причиной этого преимущества было счастливое положеніе ихъ страны; различіе воздушныхъ условій и пищи дѣлало разницу между отдѣльными племенами, напр. между аѳинянами и ихъ сосѣдями по ту сторону горъ.

Природа каждой страны даетъ своимъ уроженцамъ, равно какъ и пришельцамъ, особый, имъ однимъ присущій, складъ и тѣла и мыслей.

Древніе галлы были націей весьма похожей на германскихъ франковъ, занявшихъ позже ихъ страну. Слѣпая ярость въ нападеніи вредила имъ столь же сильно во времена Цезаря, какъ и теперь.

И другія ихъ свойства до сей поры служатъ отличительнымъ признакомъ націи; императоръ Юліанъ повѣствуетъ, что въ его время въ Парижѣ было больше плясуновъ, чѣмъ гражданъ. Испанцы же, наоборотъ, всегда поступали осторожно и съ извѣстнымъ хладнокровіемъ; оттого то и было такъ трудно римлянамъ покорить ихъ. Не приняли-ли вестготы, мавры и другіе народы, наводнившіе Испанію, характера древнихъ иберійцевъ? Чтобы рѣшить этотъ вопросъ, надо припомнить тѣ сравненія, которыя дѣлаетъ одинъ знаменитый писатель между прежними и нынѣшними свойствами нѣкоторыхъ народовъ.

Такъ же дѣйствительно было вліяніе неба и воздуха на нѣкоторыя выдающіяся свойства грековъ, а вліяніе это обуславливалось превосходнымъ расположеніемъ страны. Умѣренная температура господствовала одинаково во всѣ времена года, а свѣжіе морскіе вѣтры обвѣвали роскошные острова Іоническаго моря и приморскіе города материка, вѣроятно по этой причинѣ всѣ города Пелопонеса были расположены у моря, какъ это утверждаютъ сочиненія Цицерона и Дикеарха.

Подъ такимъ умѣреннымъ небомъ, гдѣ тепло и холодъ распредѣлены равномерно, и всѣ созданія претерпѣваютъ равномерное вліяніе; всѣ плоды достигаютъ полной зрѣлости, а ихъ дикіе сорта совершенствуются; звѣри также растутъ лучше и размножаются скорѣе. Такое небо, по словамъ Гиппократъ, и между людьми производитъ прекраснѣйшія и наиболѣе развитыя созданія, склонности которыхъ согласуются съ ихъ ростомъ. Это доказываетъ намъ Грузія, страна прекрасныхъ людей, чистое и веселое небо которой дѣлаетъ ее плодovitой. Одна уже вода имѣетъ огромное вліяніе на наше развитіе индѣйцы говорятъ, что не можетъ быть красивыхъ людей въ странѣ, гдѣ нѣтъ хорошей воды, самъ оракулъ приписываетъ водѣ изъ Аретузы свойство производить прекрасныхъ людей.

Мнѣ кажется, изъ самаго языка древнихъ можно заключить о правильности ихъ тѣла. Природа образуетъ у каждаго народа орудіе языка подѣ вліяніемъ климата ихъ страны, такимъ образомъ есть племена, которыя, подобно троглодитамъ, больше свистятъ, чѣмъ говорятъ; другіе же могутъ говорить не двигая губами. Фазійцы Греціи имѣли всегда хриплый голосъ, что теперь говорятъ объ англичанахъ. Подѣ суровымъ небомъ формируются жесткіе звуки, потому что части тѣла, имъ служащія, недостаточно тонки.

Преимущество греческаго языка передъ другими неоспоримо; здѣсь я говорю не о богатствѣ, а о благозвучіи языка. Всѣ сѣверные

языки переполнены согласными, придающими имъ иногда очень непріятный характеръ. Въ греческомъ языкѣ, наоборотъ, гласныя такъ хорошо перемѣшаны съ согласными, что каждая согласная сопровождается гласной, но рѣдко встрѣчается, чтобы двѣ гласныя сопровождали одну согласную и сливались бы въ одну при произношеніи. Мягкости языка не вредить, если слогъ оканчивается тремя жесткими буквами, каковы *θ*, *φ*, *χ*, а замѣщеніе одной буквы другою, произносимою тѣмъ же органомъ, всегда возможно, если этимъ уничтожается жесткость звука. Нѣкоторыя слова, кажуціяся намъ жесткими, не составляютъ въ этомъ отношеніи никакого противорѣчія, такъ какъ мы не знаемъ истиннаго произношенія ни греческаго ни римскаго. Все это придавало языку плавное теченіе, разнообразило созвучіе словъ и облегчало ихъ непріятную сопостановку. Даже въ обыденной рѣчи слогу можно было придавать правильные размѣры, что немыслимо въ языкѣ западныхъ странъ. А по этому благозвучію слова развѣ нельзя сдѣлать заключенія и объ органахъ языка? Значить, есть также основаніе думать, что Гомеръ понимаетъ подъ языкомъ боговъ языкъ греческій, а подъ языкомъ людей — фригійскій.

Благодаря этому богатству звуковъ, греческимъ языкомъ можно было выразить образъ и сущность описываемой вещи созвучіемъ и послѣдованіемъ словъ. Двумя стихами Гомеръ выразилъ и натискъ, и быстроту, и умѣренную силу движенія, и медлительность прохожденія, и напряженіе стрѣлы, посылаемой Пандаромъ Менелая, и все это болѣе созвучіемъ словъ, чѣмъ самими словами. Кажется, что видишь какъ стрѣла вылетаетъ, движется по воздуху и вонзается въ щитъ Менелая. Таково же описаніе кучки Мирмидонянъ, собранной Ахилломъ, гдѣ люди шли щитъ къ щиту, шлемъ къ шлему; подражаніе этому стиху всегда было неуспѣшно, его надо прочесть, чтобъ прочувствовать его красоты. Было бы неправильно составлять понятіе о греческомъ языкѣ сравненіемъ его съ ручьемъ, протекающимъ безъ шума (сравненіе было сдѣлано по поводу стиля Платона), онъ бывалъ иногда и могучимъ потокомъ и подымался какъ тѣ вѣтры, что порвали паруса Улисса. По созвучію словъ, описывающимъ два или три такихъ порыва, кажется, что паруса должны обратиться въ тысячи кусковъ. Но помимо ихъ выразительности, слова эти считаются жесткими и непріятными. Такой языкъ требовалъ тонкихъ и быстрыхъ органовъ, для которыхъ другіе языки, даже римскій, повидимому, не созданы, одинъ греческій

отецъ церкви утверждаетъ, что римскіе законы написаны на языкѣ, «звучащемъ ужасно».

Если предположить, что природа создаетъ все строеніе человѣка по тѣмъ же законамъ, какъ и орудія его языка, то надо признать, что греки были созданы изъ особенно тонкаго матерьяла; нервы и мускулы были эластичны и чувствительны и производили самыя гибкія движенія тѣла. Такимъ образомъ, во всѣхъ ихъ дѣйствіяхъ проявлялась извѣстная гибкость и ловкость, сопровождавшаяся веселымъ, жизнерадостнымъ характеромъ. Надо себѣ представить организмы, обладающіе истиннымъ равновѣсіемъ между худобой и корпуленціей. Уклоненія въ пользу этихъ двухъ сторонъ считались у грековъ очень смѣшными, а ихъ поэты осмѣивали Кинезія, Филета и Агоракрита.

Эти понятія о природѣ грековъ могутъ возбудить предположеніе объ изнѣженности этой націи, еще болѣе обезсиленной преждевременнымъ вкушеніемъ удовольствій. Но здѣсь я позволю себѣ объясниться словами Перикла, защищавшаго нравы аѳинянъ противъ Спарты, ибо образъ жизни спартанцевъ почти во всемъ отличался отъ другихъ грековъ. «Спартанцы, говоритъ Перикль, стараются съ ранней юности достигъ мужественной силы частыми упражненіями; можетъ быть мы и позволяемъ себѣ нѣкоторую небрежность, но тѣмъ не менѣе мы подвергаемъ себя такимъ же большимъ опасностямъ, и такъ какъ мы идемъ на встрѣчу всѣмъ предпріятіямъ болѣе по свободному влеченію и великодушному убѣжденію, чѣмъ только повинаясь законамъ или по зрѣлому размышленію, то мы и не имѣемъ страха, передъ предстоящимъ, и когда наступаетъ дѣйствительная опасность, мы столь же смѣлы, какъ и тѣ, которые готовятся къ ней долгими упражненіями. Мы любимъ миловидное безъ чрезмѣрнаго, а мудрость безъ изнѣженности. Наше преимущество состоитъ въ томъ, что мы созданы для великихъ предпріятій».

Я не хочу и не могу утверждать, что всѣ греки были равно прекрасны, и что между греками, осаждавшими Трою, былъ только одинъ Өерситъ. Но замѣчательно, что въ странахъ, гдѣ процвѣтали искусства, люди оказывались тоже прекраснѣйшими. Өивы лежали подъ менѣе прозрачными небесами, и жители ихъ были толсты и крупны, что подтверждается наблюденіями Гиппократы объ этихъ болотистыхъ земляхъ. Уже древніе замѣтили, что въ Өивахъ, кромѣ Пиндара, не появлялось больше ни поэтовъ, ни ученыхъ, точно также и въ Спартѣ, за исключеніемъ Алкмана. Область же Аттики обладала, напротивъ,

чистымъ и яснымъ климатомъ, дѣйствующимъ на тонкость чувствъ (приписываемую аѳинянамъ), и образующимъ пропорціональное тѣло, и въ Аѳинахъ же было главное мѣстонахожденіе художествъ. Тоже самое можно сказать о Сикіонѣ, Коринѣ, Родосѣ, Ефесѣ и другихъ городахъ, бывшихъ школами искусства, въ которыхъ слѣдовательно не было недостатка въ прекрасныхъ моделяхъ. Мѣсто, приводимое изъ посланія Аристофана для доказательства нѣкотораго природнаго недостатка аѳинянъ, я понимаю такъ, какъ его и слѣдуетъ понимать. Шутка поэта основывается на одномъ мнѣніи о Тезеѣ. Умѣренно полныя части въ томъ мѣстѣ, гдѣ

— — sedet aeternumque sedebit

Infelix Theseus.

Virg.

были аттической красотой. Говорятъ, что Тезей былъ освобожденъ Геркулесомъ изъ плѣна у ѳеспотовъ не безъ потери этихъ частей, и что это онъ передалъ въ наслѣдство своимъ потомкамъ. Кто былъ такъ устроенъ, могъ похвалиться своимъ происхожденіемъ отъ Тезея, равно какъ и родимое пятно, въ формѣ копья, доказывало происхожденіе отъ Спартиса. Греческіе художники подражали въ этомъ случаѣ ошибкамъ природы.

Значитъ, въ Греціи жило то племя націи, которое было одарено природой щедро, но безъ излишествъ. Ихъ колоніи въ чужихъ земляхъ испытывали судьбу ихъ краснорѣчія, когда послѣднее удалялось отъ предѣловъ своего отечества. «Какъ только ораторское искусство», говоритъ Цицеронъ, «удалялось отъ аѳинской гавани, оно принимало во всѣхъ островахъ и по всей Азіи новыя формы и лишалось своего здороваго аттическаго выраженія.» Іонійцы, которыхъ Нилей вывелъ изъ Греціи по прибытіи туда Гераклидовъ, стали еще изнѣженнѣе подъ жаркимъ небомъ Азіи. Языкъ ихъ, благодаря количеству гласныхъ въ каждомъ словѣ, сталъ еще игривѣе. Нравы сосѣднихъ острововъ, лежащихъ подъ тѣмъ же небомъ, ничѣмъ не отличались отъ іонійскихъ. Одной монеты съ острова Лесбоса достаточно для доказательства всего приведеннаго. На строеніи ихъ тѣла должно отражаться ихъ происхожденіе.

Еще большимъ измѣненіямъ должны были подвергнуться отдаленнѣйшія греческія колоніи. Тѣ, которые высадились на берегахъ Африки въ странѣ Пиѳекуссы, стали поклоняться обезьянамъ, подобно туземнымъ жителямъ, они даже дѣтей своихъ называли въ честь этихъ животныхъ.

Нынѣшніе обитатели Греціи подобны металлу, слитому изъ различныхъ другихъ, но въ которомъ все-таки легко распознается главная масса. Варварство уничтожило науки до самаго ихъ корня и невѣжество покрываетъ всю страну. Воспитаніе, мужество и нравственность подавлены суровымъ правленіемъ, а отъ свободы не осталось и тѣни. Памятники древности все еще или уничтожаются или вывозятся; въ англійскихъ садахъ стоятъ теперь колонны делосскаго храма Аполлона. Сама природа страны потеряла отчасти свой первоначальный обликъ. Критскія растенія предпочитались прежде всеѣмъ прочимъ въ свѣтѣ, а теперь, у тѣхъ рѣкъ и ручьевъ, гдѣ можно было бы ихъ искать, растутъ лишь дикія, негодныя травы. Да и можетъ ли быть иначе, когда цѣлыя страны лежатъ опустошенными, притомъ страны, подобныя острову Самосу, выдержавшему продолжительную и дорогую войну съ аѳинянами.

Не смотря на всю переменѣ и печальный видъ почвы, не смотря на одичавшіе и заросшіе берега, мѣшающіе правильному распространенію вѣтровъ, не смотря на недостатокъ многихъ удобствъ, нынѣшніе греки все-же удержали многія естественныя преимущества своихъ предковъ. По свидѣтельству всѣхъ путешественниковъ, жители многихъ острововъ (а острова болѣе населены греками, чѣмъ земли на материкѣ), до самой Малой Азіи представляютъ изъ себя прекраснѣйшихъ людей, особенно между женщинами.

И до сихъ поръ аттическій ландшафтъ производитъ на насъ общее впечатлѣніе чего-то гуманнаго. Пастухи и работники въ поляхъ дружески привѣтствовали путешественниковъ Спона и Велера и предупредительно исполняли ихъ желанія. Природные жители страны отличаются до сихъ поръ тонкимъ остроуміемъ и ловкостью во всѣхъ предпріятіяхъ.

Многіе предполагали, что преждевременныя упражненія скорѣй могли вредить, чѣмъ приносить пользу прекраснымъ формамъ греческаго юношества. Можно было бы думать, что чрезмѣрное напряженіе нервовъ и мускуловъ придавало юношескому нѣжному тѣлу нѣчто угловатое и жесткое. Отвѣтъ на это надо искать въ самомъ характерѣ націи. Ихъ манера мыслить и поступать была легка и естественна; ихъ обученіе, по словамъ Перикла, происходило съ нѣкоторой небрежностью, а изъ нѣкоторыхъ разговоровъ Платона можно представить себѣ, какъ радостно и весело упражнялись юноши въ своихъ гимназіяхъ; оттого-то онъ желалъ бы для своей республики, чтобы всѣ

старики приходили туда для воспоминанія о пріятныхъ годахъ своей юности.

Игры ихъ начинались большею частью съ восходомъ солнца, и случалось не разъ, что Сократъ посѣщалъ ихъ такъ же рано. Ранніе часы избирались для того, чтобы тѣло не обезсиливалоcь отъ жары. Какъ только снимались одежды, тѣло смазывалось масломъ, прекраснымъ аттическимъ масломъ, отчасти для того, чтобы предохранить себя отъ свѣжести утренняго воздуха, ибо иногда упражнялись и во время холодовъ, а отчасти же, чтобы предупредить чрезмѣрную испарину, могущую отнять отъ организма больше чѣмъ слѣдовало. Масло имѣло, говорятъ, свойство дѣлать человѣка сильнымъ. Послѣ упражненій шли обыкновенно въ купальни, гдѣ тѣло снова смазывалось масломъ; Гомеръ говоритъ, что человѣкъ, который выходитъ такимъ свѣжимъ изъ бани, кажется сильнѣе, и болѣе подобенъ безсмертнымъ богамъ.

По рисункамъ одной вазы, составляющей собственность Карла Патена, можно отчетливо себѣ представить различные роды и степени борьбы. Патенъ предполагаетъ, что ваза эта содержала прежде пепелъ знаменитаго борца.

Если бы греки ходили всегда босыми, какъ они сами описываютъ своихъ героевъ, или только опираясь на подвязанную подошву, какъ это обыкновенно думаютъ, то безъ сомнѣнія форма ихъ ногъ отъ этого бы очень портилась. Но извѣстно, что они больше насъ обращали вниманіе на обувь и красоту своихъ ногъ. У грековъ было до десяти именъ, обозначающихъ обувь.

Обычай носить во время игръ особое одѣяніе вокругъ бедръ былъ уничтоженъ еще до времени процвѣтанія искусствъ въ Греціи, что оказалось не безъ пользы для художниковъ. — По поводу пищи борцовъ во время великихъ игръ въ совсѣмъ древнюю эпоху, я счелъ болѣе приличнымъ сказать о молочной пищѣ вообще, чѣмъ о мягкомъ сырѣ.

Тутъ же я припоминаю, что указанное мною обыкновеніе древнихъ христіанъ погружаться въ воду при крещеніи сообща, было найдено невѣрнымъ и бездоказательнымъ. Доказательство слѣдуетъ ниже. Я не могу пускаться въ большія подробности по поводу второстепенныхъ вещей.

Не знаю, долженъ ли я такъ распространяться по поводу своего предположенія о природныхъ преимуществахъ грековъ, но этимъ я выиграю въ краткости, объясняя второе положеніе.

Хармолеосъ, юноша изъ Мегары, поцѣлуй котораго оцѣнивался въ два таланта, вѣроятно былъ достоинъ служить моделью для Аполлона; а такого Хармолеоса, Алквіада, Хармида и Адиманта художники могли видѣть ѣжедневно по нѣскольку часовъ и видѣть такъ, какъ они того желали. Парижскимъ же художникамъ предлагаютъ руководствоваться дѣтскими играми, да кромѣ того части тѣла, видимыя при купаньи и плаваньи, остаются непокрытыми вездѣ и во всякое время. Впрочемъ, я сомнѣваюсь, чтобы тотъ, кто во всѣхъ французскихъ находитъ больше, чѣмъ греки находили въ одномъ Алквіадѣ, могъ доказать свое смѣлое мнѣніе.

Изъ всего предшествующаго я могъ бы вывести свой отвѣтъ на представленное «посланиемъ» сужденіе академій, будто нѣкоторыя части тѣла должны изображаться угловатѣе, чѣмъ у древнихъ. Для грековъ и ихъ художниковъ было счастіемъ, что въ ихъ тѣлѣ лежала извѣстная юношеская округленность, но они должны были ее имѣть, такъ какъ если на греческихъ статуяхъ суставы кисти намѣчены довольно угловато, чего не случалось въ другихъ мѣстахъ, упомянутыхъ въ «посланіи», то весьма вѣроятно, что ихъ такими создала природа. На знаменитомъ боргезскомъ борцѣ работы ефесца Агасіи нѣтъ угловатостей и выпуклыхъ костей тамъ, гдѣ ихъ помѣщаютъ новые художники; онѣ у него находятся тамъ же, гдѣ и на другихъ греческихъ статуяхъ. Можетъ быть этотъ борецъ представляетъ статую, стоявшую прежде на мѣстѣ великихъ греческихъ игръ, гдѣ такая статуя ставилась каждому побѣдителю. Памятникамъ этимъ придавалось вѣроятно весьма точно то положеніе, въ которомъ побѣдитель получалъ награду; судьи на олимпійскихъ играхъ придерживались въ этомъ отношеніи вполнѣ опредѣленнаго мнѣнія развѣ отсюда не слѣдуетъ заключить, что художники работали съ натуры?

По поводу моего втораго и третьяго положенія было уже много написано и другими, моимъ же намѣреніемъ очевидно было только коснуться нѣсколькими словами о преимуществѣ древне-греческихъ произведеній и о подражаніи имъ. Между тѣмъ, сужденія многихъ писателей о произведеніяхъ древнихъ бываютъ часто столь же незрѣлы, какъ сужденія о ихъ сочиненіяхъ. Можно ли надѣяться получить вѣрное сужденіе о греческихъ произведеніяхъ искусства отъ человѣка, который берется писать объ нихъ и въ то же время такъ мало знакомъ съ источниками искусства, что приписываетъ Фукидиду общій характеръ простоты, между тѣмъ какъ стиль этого писателя за его

сжатость и высоту признавался темнымъ даже Цицерону? Даже въ иностранномъ переложеніи Оукидидъ не покажется такимъ ни кому. Другой писатель, повидимому столь же мало знакомъ съ Діодоромъ, потому что считаетъ его историкомъ, любящимъ витіеватость рѣчи. Иные восхищаются въ работѣ древнихъ именно тѣмъ, что не заслуживаетъ никакого вниманія. «Знатоки», говоритъ одинъ путешественникъ, «находятъ веревку, которой Дирка привязана къ быку, самымъ прекраснымъ во всей большой группѣ, сохранившейся изъ древности и извѣстной подъ именемъ фарнезійскаго быка.»

Ah miser aegrotā putruit cui mente salillum. Я знаю заслуги новѣйшихъ художниковъ, противопологаемымъ въ «посланіи» древнимъ, но я знаю также, что они сдѣлались тѣмъ, что они есть, только подражая послѣднимъ, можно было бы доказать, что почти всякій разъ, какъ они отступали отъ подражанія древнимъ, они впадали въ ошибки, свойственныя той толпѣ новыхъ художниковъ, въ которыхъ я мѣтилъ моею статьею.

Что касается до очертаній тѣла, то изученіе натуры, котораго придерживался Бернини въ позднѣйшіе годы, отвлекло, повидимому, этого великаго художника отъ истинно прекрасной формы. Фигура «Милосердія» его работы на памятникѣ папы Урбана VIII сдѣлана черезъ чуръ мясистой, а тоже «Милосердіе» на памятникѣ Александра VII находятъ даже безобразнымъ. Извѣстно также, что конная статуя короля Людовика XIV, надъ которой Бернини работалъ пятнадцать лѣтъ, и которая стоила огромныхъ суммъ, оказалась невозможной къ примѣненію. Король былъ изображенъ намѣревающимся взѣхать на гору чести, но дѣйствіе какъ героя такъ и лошади изображено слишкомъ дикимъ и преувеличеннымъ, по этому изъ статуи сдѣлали Курція, бросающагося въ преисподнюю. Тенерь она стоитъ въ садахъ Тюльери. Значить, одного тщательнаго наблюденія природы не достаточно для полнаго представленія совершенной красоты, все равно какъ одно изученіе анатоміи не можетъ послужить къ знанію прекраснѣйшихъ размѣровъ тѣла. Лерессъ сообщаетъ, что онъ снималъ ихъ по скелету знаменитаго Бидлоо, его можно считать ученымъ въ своемъ родѣ, а между тѣмъ находятъ, что въ своихъ фигурахъ онъ часто многого не додѣлываетъ. Хорошая же римская школа грѣшитъ этимъ рѣдко. Нельзя не признаться, что Венера въ пирѣ боговъ Рафаэля кажется слишкомъ тяжеловѣсной, и мнѣ не хотѣлось бы оправдывать этого великаго художника за ту же ошибку въ его картинѣ «дѣтоубійство

Марка Антонія», какъ это сдѣлано въ одномъ рѣдкомъ сочиненіи о живописи. У женскихъ фигуръ слишкомъ толстыя груди, а у убійць, напротивъ, слишкомъ изможденные члены. Предполагають, что въ этомъ противоположеніи выражается намѣреніе изобразить убійць еще ужаснѣе. Не слѣдуетъ восхищаться всѣмъ безъ исключенія, и на солнцѣ есть пятна.

Если же разсматривать Рафаэля въ лучшую пору его работы, то не окажется нужды въ защитникахъ, тогда не понадобится упоминать о Парразіи и Зевксисѣ, приведенныхъ въ «посланіи» съ этимъ намѣреніемъ, а также въ извиненіе формъ голландской школы. Правда, объясняютъ одно мѣсто у Плинія, гдѣ онъ говоритъ о Парразіи, въ томъ самомъ смыслѣ, какъ оно тамъ приведено, а именно, «что художникъ впалъ въ худощавость, ибо хотѣлъ избѣжать отдутловатостей». Но такъ какъ Плиній понималъ, что писалъ, то, значить, онъ не хотѣлъ противорѣчить себѣ самому, а потому слѣдуетъ сужденіе это сопоставить и согласовать съ другимъ, гдѣ онъ приписываетъ Парразію преимущество въ очертаніи внѣшнихъ линій и контуровъ. Настоящія слова Плинія гласятъ слѣдующее «если Парразія сравнивать съ самимъ собою, то въ изображеніи средняго тѣла придется его поставить ниже себя самого». Но не совсѣмъ ясно, что значить это «среднее тѣло». Можно подъ нимъ подразумѣвать тѣ части тѣла, которыя заключаетъ въ себѣ внѣшнее очертаніе. Только рисующій долженъ знать изображаемое тѣло со всѣхъ сторонъ и во всѣхъ движеніяхъ; онъ сѣмѣтъ начертить его не только спереди, но и съ боковъ и со всѣхъ другихъ точекъ зрѣнія, и то, что въ первомъ случаѣ казалось бы заключеннымъ въ очертаніи, въ послѣднемъ сдѣлается самимъ очертаніемъ. Нельзя сказать, чтобы какія нибудь части тѣла были для рисующаго средними (я не говорю о животѣ), каждый мускулъ принадлежитъ къ внѣшнимъ очертаніямъ; и рисовальщикъ, «опытный во внѣшнихъ очертаніяхъ, но не въ тѣхъ частяхъ, которыя въ нихъ заключаются», есть фраза, не имѣющая смысла ни въ себѣ самой, ни по отношенію къ рисовальщику. Здѣсь не можетъ быть и рѣчи объ очертаніяхъ, на которыхъ зиждется изображеніе худощавости или отдутловатости. Можетъ быть Парразій не понялъ свѣта и тѣни и не придалъ частямъ своего очертанія надлежащихъ возвышеній и углубленій, что Плиній и выразилъ словами «среднее тѣло» или «его среднія части», вотъ единственно возможное объясненіе словъ Плинія. Или можетъ быть съ Парразіемъ случалось тоже, что съ знаменитымъ Ла-Фажемъ, про котораго говорятъ,

что какъ только онъ брался за кисть, то портилъ свой рисунокъ. Значить, слово «маловажный» у Плинія не относится къ очертаніямъ. Мнѣ кажется, что помимо свойствъ картинъ Парразія, которыя имъ даетъ вышеприведенное объясненіе, онѣ имѣли еще то преимущество, что очертанія ихъ мягко и незамѣтно сливались между собою; свойствомъ этимъ не отличаются ни большая часть картинъ древнихъ художниковъ, ни произведенія новыхъ мастеровъ начала 16-го столѣтія, въ нихъ очертанія фигуръ по большей части рѣзко выдѣляются изъ основанія. Но однѣ разрисованныя очертанія не придавали еще фигурамъ Парразія ихъ истинной рельефности и округленности, такъ какъ части ихъ были недостаточно возвышены и углублены, вотъ въ какомъ смыслѣ его надо ставить ниже себя самого. Если же Парразій былъ сильнѣе всѣхъ въ очертаніяхъ, то онъ не долженъ былъ впадать ни въ худощавость, ни въ отдутловатость.

Что касается до того мнѣнія, будто Зевксисъ изображалъ свои женскія фигуры «сильными, по Гомеру», то отсюда нельзя еще заключить, какъ это дѣлаетъ авторъ «посланія», что онъ ихъ дѣлалъ толстыми, какъ Рубенсъ, т. е. черезъ-чуръ мясистыми. Надо предполагать, что Спартанская женщина, благодаря своему воспитанію, обладала до нѣкоторой степени мужественно-юношескими членами, и все таки, по утвержденію всей древности, спартанки считались первыми красавицами Греціи, такого роста была, значить, Спартанка Елена, описанная Теоокритомъ.

По этому я сомнѣваюсь, чтобы Яковъ Іордансъ, защиту котораго съ такимъ усердіемъ взялъ на себя авторъ «посланія», могъ найти себѣ равнаго между греческими художниками. Я же не измѣню своего сужденія объ этомъ знаменитомъ колористѣ. Авторъ, такъ называемаго «извлеченія изъ жизни художника», прилежно собралъ всѣ мнѣнія, выраженные по его поводу, но онѣ не всегда выражаютъ большое пониманіе искусства, а нѣкоторыя приведены въ связи съ такимъ количествомъ побочныхъ обстоятельствъ, что по нимъ можно было бы составить сужденіе не объ одномъ только художникѣ. При свободномъ доступѣ къ художествамъ, которымъ теперь, благодаря польскому королю, пользуются всѣ художники и любители, можно гораздо большому научиться наглядно, чѣмъ по сужденіямъ писателя. Я сошлюсь на «Принесеніе во храмъ» и на «Діогена» вышеназваннаго художника. Но и это сужденіе о Іордансѣ требуетъ объясненія, по крайней мѣрѣ по отношенію къ истинѣ. Общее понятіе истины должно было бы

сопровождать и произведенія искусства, а если ему слѣдовать, то сужденіе является загадкой. Единственнымъ возможнымъ объясненіемъ его служить кажется слѣдующее.

Рубенсъ, по своему неистощимому творчеству, можетъ сравниться съ Гомеромъ онъ богатъ до расточительности. Кто другой сдѣлалъ столько чудеснаго не только какъ художникъ вообще и живописецъ, но особенно въ смыслѣ композиціи свѣта и тѣни? Онъ располагалъ свои фигуры по особенному, до него неизвѣстному, способу освѣщенія, освѣщеніе это, сконцетрированное на главной массѣ картины, дѣлалъ онъ сильнѣе, чѣмъ это бываетъ въ дѣйствительности, для того чтобы одухотворить свои картины и придать имъ нѣчто необыкновенное. Іордансъ, принадлежащій къ художникамъ нисшаго разряда, не можетъ быть поставленъ на ряду съ своимъ учителемъ Рубенсомъ, онъ не достигъ высоты послѣдняго и не могъ выйти изъ предѣловъ природнаго. Но онъ былъ ближе къ послѣднему, и если бы этимъ можно было приблизиться къ истинѣ, то, значить, Іордансъ заслужилъ бы болѣе Рубенса характеристику истиннаго художника.

Если художникъ, для созданія красоты формъ, не долженъ руководиться вкусомъ древности то у него не окажется никакихъ другихъ правилъ. Одинъ станетъ изображать Венеру во французскомъ вкусѣ, другой придастъ ей ястребиный носъ, — какъ одно время находили это у Медицейской Венеры, — третій сдѣлаетъ ей остроконечные веретенообразные пальцы, по понятіямъ о красотѣ нѣкоторыхъ ея законодателей, описанныхъ Лукіаномъ. Ея взоры будутъ падать изъ глазъ китайской формы, какъ у всѣхъ красавицъ новоитальянской школы, словомъ, изъ каждой фигуры можно будетъ безъ труда угадать отечество художника. По словамъ Демокрита, мы должны просить боговъ о ниспосланіи намъ прекрасныхъ образовъ, а таковы были антики.

Можно сдѣлать только одно исключеніе изъ общаго правила подражанія антикамъ въ очертаніяхъ вполне законченнаго тѣла, исключеніе въ пользу «дѣтей Фіаминго». Понятіе о прекрасной формѣ не всегда исполнимо при изображеніи дѣтей: говорятъ, что дитя красиво и прекрасно, но законченность формъ требуетъ зрѣлости извѣстнаго возраста. «Дѣти Фіаминго» сдѣлались теперь моднымъ явленіемъ, господствующимъ вкусомъ, которому слѣдуютъ художники; мнѣ кажется, что вѣнская академія, допустившая замѣну античнаго Купидона моделями Фіаминго, не произнесла еще этимъ окончательнаго сужденія о преимуществѣ работъ новѣйшихъ художниковъ въ области дѣтскаго тѣла

надъ художниками древними; это сужденіе пожелалъ лишь извлечь авторъ «посланія» изъ опредѣленія академіи. Художникъ, сообщившій это извѣстіе автору, придерживается, насколько я знаю, моего мнѣнія. Разница же заключается въ томъ, что древніе художники и въ изображеніи дѣтей переходили за черту обыкновенной природы, новѣйшіе же ей слѣдуютъ вполнѣ. Если черты изобилія, которыя они придаютъ своимъ дѣтскимъ фигурамъ, не имѣютъ вліянія на ихъ сужденіе о строеніи юношескаго тѣла въ болѣе зрѣломъ возрастѣ, то ихъ природа этого сорта можетъ быть прекрасной, но отсюда неслѣдуетъ, чтобы природа древнихъ была ошибочна.

Подобную же свободу допустили наши художники въ изображеніи прически своихъ фигуръ, свободу, которая можетъ существовать и при подражаніи древнимъ. Но если придерживаться природы, то увидишь, что передніе волосы всегда непринужденно падаютъ на лобъ, по крайней мѣрѣ у людей, которые не проводятъ всю свою жизнь между гребнемъ и зеркаломъ; значить, расположеніе волосъ на статуяхъ древнихъ доказываетъ, что и здѣсь они слѣдовали лишь простому и истинному; ибо и у нихъ не было недостатка въ людяхъ, бесѣдующихъ чаще съ зеркаломъ, чѣмъ съ наукой, и достигающихъ симметріи волосъ лучше, чѣмъ наши придворные кавалеры. Въ тоже время носить волосы такъ, какъ это на греческихъ статуяхъ, считалось признакомъ свободного и благороднаго происхожденія.

Подражаніе очертаніямъ древнихъ не отвергалось никогда даже тѣми, которымъ оно не всегда счастливо удавалось; но, по поводу подражанія ихъ благородной простотѣ и спокойной величавости, голоса раздѣлились. Это выраженіе рѣдко заслуживало, полного одобренія и художники обращались съ нимъ всегда слишкомъ смѣло. Такимъ образомъ считалось ошибкой такое выраженіе величія на Геркулесѣ Бандинелло во Флоренціи, а въ «дѣтоубійствѣ» Рафаэля требовалось большее выраженіе дикости на лицахъ убійцъ.

Фигуры, созданныя по общему понятію «природа въ спокойномъ состояніи», могли бы походить на молодыхъ спартанцевъ Ксенофонта; авторъ посланія называетъ это «спокойной величавостью». Я знаю также, что если бы даже опредѣленія моего сочиненія и сдѣлались общепринятыми и господствующими, то все же большая часть людей смотрѣла бы на картину, созданную по этому вкусу древности, съ такимъ же вниманіемъ, съ какимъ читались бы рѣчи, говоренныя передъ Ареопагомъ. Но вкусъ толпы не можетъ быть закономъ для искусства.

По отношенію къ понятію «природа въ спокойномъ состояніи» совершенно правъ Хагедорнъ, требуя въ своемъ сочиненіи болѣе мысли и движенія для большихъ произведеній искусства. Но ученіе это нуждается въ большихъ ограниченіяхъ. Не надо однако придавать слишкомъ много мысли и дѣлать предвѣчнаго Отца похожимъ на мстительнаго Марса, а Святую въ экстазѣ на Вакханку

Кому не знакомъ этотъ характеръ высшаго искусства, тотъ предпочтетъ Мадонну Тревизано Рафаэлевой Мадоннѣ я знаю, что даже художники находили первую нѣсколько удачнѣе второй (Дрезденской). Оттого и не покажется излишнимъ объяснять многимъ истинное величіе этого перла Дрезденской галлерей и сдѣлать это единственное въ Германіи произведеніе руки Аполлона между живописцами драгоцѣннѣе въ глазахъ всякаго, кто на негозираетъ.

Надо признаться, что дрезденская картина Рафаэля по композиціи ниже его Преображенія, за то она имѣетъ передъ нимъ одно важное преимущество. Въ полной разработкѣ Преображенія Джуліо Романо принималъ такое же участіе, какъ и самъ великій мастеръ, а знатоки утверждаютъ, что даже легко можно отличить работу каждаго изъ нихъ. Въ первой же картинѣ знатоки находятъ первоначальныя черты той эпохи, въ которую мастеръ создалъ свою афинскую школу въ Ватиканѣ. Я не хочу здѣсь вторично ссылаться на Вазари.

Не легко убѣдить мнимаго знатока, находящаго, что младенецъ на рукахъ Маріи никуда не годится. Пифагоръ видитъ солнце совсѣмъ другими глазами, чѣмъ Анаксагоръ, первый считаетъ его богомъ, второй камнемъ, какъ говоритъ одинъ старый философъ. Пусть новичекъ придерживается мнѣнія Анаксагора, знатоки же всегда примутъ сторону Пифагора. Не говоря уже о возвышенномъ выраженіи лицъ Рафаэля, самый опытъ научить насъ познавать ихъ истину и красоту. Красивое лицо нравится, но оно станетъ еще привлекательнѣе, если на немъ отразится выраженіе серьезной мысли. Въ древности повидимому судили также, ибо это выраженіе вложено во всѣ лица Антиноя. Извѣстно также, что то, что нравится съ перваго взгляда, часто перестаетъ нравиться впослѣдствіи, схваченное бѣглымъ взглядомъ, разсѣвается при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи, и краска пропадаетъ. Все нравящееся пріобрѣтаетъ постоянство только чрезъ изслѣдованіе и обсужденіе, и всегда хочется глубже проникнуть въ скрытыя красоты. Серьезная красота не отпуститъ насъ отъ себя вполне удовлетворенными сразу, всегда захочется открыть въ ней

новыя привлекательныя стороны. Таковы красоты Рафаэля и античныхъ мастеровъ, онѣ не игривы и не миловидны, а стройны и полны истинной первоначальной красотой. Прелестью такого рода прославилась Клеопатра. Лицо ея не повергало никого въ удивленіе, но все ея существо вновь притягивало къ себѣ тѣхъ, кто видѣлъ ее хоть разъ, и гдѣ она хотѣла, она побѣждала безъ сопротивленія. Съ французской же Венерой передъ ея ночнымъ столикомъ случится тоже, что говорилось объ остроуміи Сенеки: оно потеряетъ многое, даже пожалуй все, если постараться въ него проникнуть.

Сравненіе между Рафаэлемъ и нѣкоторыми голландцами и художниками ново-итальянской школы, сдѣланное въ моей статьѣ, касается только трактованія искусства. Мнѣ кажется, что если первые затрачивали на свои работы огромное прилежаніе, то тѣмъ больше ихъ заслуги, по отношенію искусства, такъ какъ ничто не даетъ художнику столько труда, какъ умѣнье скрыть это въ своей картинѣ. Самое трудное въ произведеніяхъ искусства это — чтобы стороны ихъ, особенно выработанныя, казались поглотившими наименѣе труда; этого преимущества не имѣли картины Никомаха.

Ванъ деръ Верфъ останется во все времена великимъ художникомъ, все его произведенія по справедливости украшаютъ кабинеты великихъ міра сего. Онъ старался работать какъ бы съ одного размаха, все черты его какъ бы сливаются между собою, а въ превеличенной мягкости его красокъ царитъ повидимому одинъ только тонъ. Про его работу можно было бы сказать скорѣе, что она эмальирована, чѣмъ написана.

А между тѣмъ его картины нравятся. Но развѣ нравящееся можетъ составлять главный характеръ живописи? Старыя головы Деннера нравятся также; но что сказала-бы о нихъ мудрая древность? Плутархъ сказалъ бы живописцу устами Аристиды и Зевксиса: «Плохіе художники, которые не могутъ достигнуть прекраснаго по слабости, стараются добиться этого складками и морщинами.» Рассказываютъ за достовѣрное, что когда Карлъ VI увидѣлъ впервые голову Деннера, онъ оцѣнилъ ее очень высоко, любуясь въ ней старательной обработкой масляной живописи. У художника потребовали другую такую картину, и за обѣ было заплачено не мало тысячъ гульденовъ. Императоръ, большой знатокъ искусства, сравнилъ ихъ съ головками Ванъ Дейка и Рембранда и, говоря, сказалъ. «у меня есть теперь двѣ картины этого художника; болѣе мнѣ не надо,

даже еслибы мнѣ ихъ дарили.» Также судилъ одинъ знатный англичанинъ: когда ему навязывали головы Деннера, онъ отвѣчалъ «неужели вы думаете, что наша нація цѣнитъ произведенія искусства, въ которыхъ участвовало одно только прилежаніе, а не разумъ.»

Сужденіе это о работѣ Деннера относится непосредственно и къ Ванъ-деръ-Верфу, но не потому, чтобы мы думали сравнивать обоихъ мастеровъ, ибо первому далеко до заслугъ втораго; мы только ихъ работой даемъ примѣръ того, что картина, которая нравится, имѣетъ вообще также мало заслугъ, какъ и нравящееся стихотвореніе.

Не довольно еще, чтобы картина нравилась. она должна нравиться постоянно; но именно то, чѣмъ художникъ хотѣлъ нравиться, дѣлаетъ насъ вскорѣ вполне равнодушными къ его работѣ. Онъ по-видимому работаетъ для обонанія, ибо приходится подносить его работу къ лицу, какъ цвѣтокъ. Объ ней будутъ судить, какъ о драгоценномъ камнѣ, цѣнность котораго уменьшается отъ малѣйшаго порицанія.

Между тѣмъ наибольшимъ стараніемъ этихъ мастеровъ было строгое подражаніе ничтожнѣйшимъ мелочамъ въ природѣ, они боялись уклониться отъ нея даже въ изображеніи мельчайшихъ волосковъ, чтобы представить самому острому глазу, и даже вооруженному увеличительными стеклами, вещи самыя незамѣтныя въ природѣ. Въ этомъ отношеніи они прямые ученики Анаксагора, находившаго, что мудрость человѣка находится въ его рукѣ. Но какъ только такое искусство шло дальше, и изображало высшія отношенія тѣла, особенно нагаго, оно оказывалось

Infelix operis snmma, quia ponere totum
Nescit.

Нор.

Чертежъ для художника тоже что астіо для Демосѣенова оратора, т. е. первая, вторая и третья вещь.

То же, что въ «Посланіи» приписано рельефнымъ работамъ древнихъ, признаю и я, какъ это можно вывести изъ моей статьи. Недостаточное знаніе древними перспективы, указанное въ ней мною, можетъ послужить основаніемъ того упрека, который дѣлается древнимъ въ этомъ отношеніи.

Четвертый пунктъ моей статьи касается главнымъ образомъ аллегоріи.

Миѳы въ живописи называются обыкновенно аллегоріей; поэзія имѣетъ своей конечной цѣлью подражаніе на столько, на сколько и живопись, а такъ какъ въ ней безъ вымысла нѣтъ стихотворенія, то

и историческая картина однимъ только подражаніемъ не выйдетъ изъ рамокъ посредственности, и безъ аллегоріи ее придется разсматривать, какъ такъ называемое героическое сочиненіе Давенанта, въ которомъ избѣгается всякій вымыселъ.

Колоритъ и рисунокъ въ картинѣ имѣть можетъ быть то же значеніе, что размѣръ и правда или рассказъ въ стихотвореніи. Тѣло есть, душа-же отсутствуетъ. Вымыселъ, душа поэзіи, какъ называетъ его Аристотель, была въ нее вдухнута впервые Гомеромъ; имъ же долженъ оживить живописецъ свое произведеніе. Правильности рисунка и колорита можно достигнуть непрестаннымъ упражненіемъ; перспектива и композиція, послѣдняя въ собственномъ смыслѣ этого слова, основываются на строго опредѣленныхъ правилахъ; значитъ, все это механическая сторона дѣла и, если позволено будетъ такъ выразиться, нужны механическія души, чтобы познать и оцѣнить произведенія такого искусства.

Всѣ наслажденія, даже тѣ, которыя похищаютъ у людей ихъ величайшее богатство — время, пользуются продолжительностью въ той мѣрѣ, въ какой они дѣйствуютъ на нашъ разумъ. Только чувственные ощущенія не идутъ дальше кожи и мало дѣйствуютъ на умъ. Обзорѣніе ландшафтовъ, фруктовъ или цвѣтовъ доставляетъ намъ удовольствіе такого рода; знатоку, ихъ видящему, не приходится по поводу ихъ размышлять больше чѣмъ мастеру; любителю же, или невѣждѣ, не надо думать вовсе.

Историческая картина, изображающая лица или вещи такими, какъ онѣ есть, или какъ онѣ происходятъ, можетъ отличаться отъ ландшафтовъ только выраженіемъ страстей дѣйствующихъ лицъ, въ другомъ смыслѣ оба эти рода, исполненные по одинаковымъ правиламъ, одинаковы и по существу, это и есть подражаніе.

Повидимому, не противорѣчіе то мнѣніе, что живопись имѣетъ такія же обширныя границы какъ и поэзія и что, значитъ, живописецъ можетъ слѣдовать за поэтомъ, какъ можетъ слѣдовать музыка. Исторія же есть высній предметъ для изображенія художника; простое подражаніе не подыметъ его на высоту, занимаемую трагедіей или героическимъ эпосомъ, высшими проявленіями поэзіи. Цицеронъ говоритъ, что Гомеръ дѣлалъ изъ людей боговъ; это значитъ, что не только онъ возвысилъ правду, но что, для возвышенности своей поэзіи, онъ предпочиталъ просто возможному невозможное, но вѣроятное; Аристотель видя въ этомъ сущность поэзіи и сообщаетъ намъ, что картины

Зевксиса обладали именно такимъ свойствомъ. Въ этомъ вѣроятно и состоитъ возможность и истина, требуемы Лонгиномъ отъ живописца въ противоположность невѣроятнаго въ поэзіи.

Этой высоты достигаетъ историческій живописецъ не одними выходящими надъ обыденной природой очертаніями, не однимъ выраженіемъ благородныхъ страстей, ибо это требуется и отъ хорошаго портретиста, причемъ оба свойства получаются у него безъ всякаго вреда для сходства портрета съ изображаемымъ лицомъ. И то и другое не ушло далеко отъ подражанія, только мудраго. Даже въ картинахъ Ванъ Дейка слишкомъ точное соблюденіе природы считается маленькимъ несовершенствомъ; а въ историческихъ картинахъ это прямо ошибка.

Истина, какъ бы мила она ни была сама по себѣ, нравится больше и производитъ большее впечатлѣніе, если она облечена въ форму басни; что для дѣтей басня въ тѣсномъ смыслѣ, то аллегорія для зрѣлаго возраста. Въ этомъ образѣ правда считалась пріятною уже съ незапамятныхъ временъ, уже по тому старинному мнѣнію, что поэзія старше прозы, которое подтверждается повѣстями о древнѣйшихъ временахъ различныхъ народовъ.

Кромѣ того нашъ умъ имѣетъ свойство замѣчать внимательно лишь то, что ему открывается не съ перваго взгляда, и небрежно проходить мимо того, что ясно, какъ божій день, картины втораго рода, какъ корабль на морѣ, оставляютъ лишь мгновенный слѣдъ на памяти. Только по этой причинѣ такъ продолжительны воспоминанія дѣтства, все, что съ нами случилось въ дѣтствѣ, казалось намъ необычайнымъ. Сама природа учитъ насъ, что она движется необыкновенными законами. Искусство, говоритъ одинъ писатель о краснорѣчій, должно подражать природѣ въ томъ смыслѣ, что оно должно изображать все, чего требуетъ послѣдняя.

Всякая мысль усиливается, если ее сопровождаютъ другія, какъ при сравненіи, и усиливается тѣмъ болѣе, чѣмъ отдаленнѣе соотношеніе между этими мыслями, ибо гдѣ сходство является непосредственно, тамъ нѣтъ ничего удивительнаго, какъ напр. при сравненіи бѣлыхъ предметовъ со снѣгомъ. Противоположность есть то, что мы называемъ остроуміемъ, и что Аристотель называлъ неожиданнымъ понятіемъ, выраженіе, котораго онъ требуетъ отъ оратора. Чѣмъ больше неожиданнаго открываетъ намъ картина, тѣмъ чувствительнѣе ея дѣйствіе, а это достигается аллегоріей. Она подобна плоду, скры-

ваемому листьями и вѣтвями, который тѣмъ пріятнѣе, чѣмъ неожиданнѣе его находишь. Самая маленькая картина можетъ стать величайшимъ произведеніемъ, если ея идея возвышенна.

Сама необходимость научила художниковъ аллегоріи. Сначала они вѣроятно удовлетворялись изображеніемъ единичныхъ вещей одного рода; но со временемъ они стали пробовать выражать общія черты разнородныхъ явленій, т. е. общую ихъ идею. Каждое свойство единичнаго даетъ такую идею, и чтобы сдѣлать ее чувственной, помимо того, что ее заключаетъ, надо было создать образъ, который, будучи единичнымъ, подходилъ бы не къ одному, а ко многимъ понятіямъ.

Египтяне были первыми, создавшими такіе образы; ихъ іероглифы принадлежатъ также къ понятіямъ объ аллегоріи. Всѣ божества древнихъ, особенно грековъ, даже ихъ имена, египетскаго происхожденія; исторія же боговъ есть ничто иное, какъ аллегорія, и у насъ также составляетъ большую часть ея.

Изобрѣтатели же эти придали многимъ вещамъ такіе знаки, значеніе которыхъ часто трудно найти съ помощью дошедшихъ до насъ писателей; они вѣроятно считали преступленіемъ противъ божества открывать ихъ, какъ это было съ гранатовымъ яблокомъ въ рукѣ Самосской Юноны. Хуже чѣмъ святотатствомъ считались всѣ разговоры объ элевзинскихъ таинствахъ Цереры.

Отношеніе знаковъ къ обозначаемому основывается также отчасти на неизвѣстныхъ или недоказанныхъ свойствахъ первыхъ. Къ этому роду принадлежитъ навозный жукъ, изображавшій у Египтянъ солнце, ибо они думали, что въ породѣ этого насѣкомаго нѣтъ самки и что оно полгода проводитъ подъ землею, а полгода надъ нею. Точно также кошка служила прообразомъ Изиды или мѣсяца, ибо предполагали, что она была въ состояніи въ теченіе мѣсяца принести столько дѣтей, сколько дней въ послѣднемъ.

Греки, болѣе остроумные и съ болѣе тонкими чувствами, брали у нихъ только тѣ знаки, которые имѣли настоящее соотношеніе съ обозначаемымъ, богамъ же своимъ придавали всегда человѣческій образъ. Крыльями египтяне обозначали быстрыя и энергичныя дѣйствія — образъ, соразмѣрный природѣ; и у грековъ крылья обозначали тоже самое, а если афиняне не придавали обыкновенныхъ крыльевъ своей Викторіи, то этимъ они хотѣли выразить спокойное пребываніе ея въ своемъ городѣ. Гусь служилъ символомъ осторожнаго правителя, и, со-

образно съ этимъ, носу корабля придавался видъ гуся. Греки удержали этотъ образъ, и корабли древнихъ оканчивались гусиной шеей.

Изъ фигуръ, не имѣвшихъ вполне яснаго отношенія къ своему значенію, греками былъ перенятъ у египтянъ кажется только одинъ сфинксъ. стоя у входа въ храмы, онъ и у тѣхъ и у другихъ выражалъ почти одно и то же. Греки придавали этой фигурѣ крылья, а голову дѣлали большей частью свободно, безъ столы; на одной афинской монетѣ сфинксъ сохранилъ эти формы.

Греческой націи было вообще свойственно придавать всѣмъ своимъ произведеніямъ извѣстный открытый и радостный характеръ; музы не любятъ страшныхъ привидѣній. Когда же Гомеръ влагаетъ въ уста своихъ боговъ египетскія аллегоріи, онъ прибавляетъ, какъ бы въ оправданіе свое, «говорятъ». А когда Памфо, поэтъ эпохи до Гомера, описывая Юпитера, рассказываетъ, какъ послѣдній былъ покрытъ навозомъ, то это описаніе звучитъ болѣе чѣмъ по египетски, а въ дѣйствительности приближается скорѣе къ высокой манерѣ англійскаго писателя:

As full, as perfect in a hair as heart,
As full, as perfect in vile Man that mourns,
As the rapt Seraph that adores and burns.

Роре.

Наврядъ ли можно найти греческую монету, на которой встрѣчался бы символъ, изображаемый змѣею, обвивающей кольцо, какъ на одной тирской монетѣ третьяго вѣка. Ни на одномъ изъ памятниковъ грековъ нѣтъ страшныхъ представленій, они избѣгали ихъ столько же какъ такъ называемыхъ несчастныхъ словъ. Образъ смерти попадаетъ на одномъ только старинномъ камнѣ, но и то въ такомъ видѣ, какой придавался ей на пирахъ, а именно. напоминая о краткости жизни, она должна была поощрять наслажденія. художникъ заставилъ смерть плясать подъ игру флейты. На одномъ камнѣ съ римской надписью встрѣчается скелетъ съ двумя бабочками, символами души, изъ которыхъ одну преслѣдуетъ птица, — намекъ на странствованія души; по работѣ, это произведеніе позднѣйшаго времени.

Было также замѣчено, что, несмотря на множество алтарей, посвященныхъ самымъ различнымъ божествамъ, ни у грековъ ни у римлянъ не было другаго жертвенника Смерти, кромѣ стоявшаго на отдаленнѣйшихъ берегахъ тогда извѣстнаго міра.

Въ лучшія свои времена римляне думали также какъ и греки, а тамъ, гдѣ они заимствовали свои образы у другихъ народовъ, они

слѣдовали основнымъ положеніямъ своихъ предшественниковъ и учителей. Слоны, принятый лишь въ позднѣйшее время въ число египетскихъ таинственныхъ знаковъ (ибо на стариннѣйшихъ памятникахъ этой націи не встрѣчалось изображеній ни слона, ни оленя, ни страуса, ни пѣтуха), слонъ, говорю я, изображалъ различныя представленія, можетъ быть и вѣчность, которую это животное изображаетъ на нѣсколькихъ римскихъ монетахъ, — вѣроятно, по причинѣ своей долгой жизни. На одной монетѣ императора Антонина надпись надъ слономъ гласитъ. *Munificentia*, что можетъ быть понимаемо только въ смыслѣ великихъ игръ, на которыхъ употреблялись эти животныя.

Впрочемъ я здѣсь не намѣренъ ни разъяснять происхожденіе аллегорическихъ образовъ грековъ или римлянъ, ни описывать основное ученіе объ аллегоріи. Я хочу только оправдать этотъ пунктъ своей статьи съ тѣмъ ограниченіемъ, что художники обязаны изучать образы, въ которые облакали свои мысли греки или римляне, прежде символовъ другихъ народовъ и дурновыраженныхъ мыслей нѣкоторыхъ новѣйшихъ художниковъ.

Мало картинъ, которыя могли бы послужить примѣромъ того, какъ думали при этомъ греческіе и хорошіе римскіе художники, а также того, какъ надо изображать конкретно отвлеченныя понятія. Многіе образы на ихъ монетахъ, камняхъ и другихъ памятникахъ имѣютъ свое опредѣленное и общепринятое значеніе, нѣкоторые же изъ замѣчательнѣйшихъ, но не вполне опредѣленныхъ, заслуживаютъ этого опредѣленія.

Всѣ аллегорическія изображенія древнихъ могутъ быть подраздѣлены на два главные отдѣла, высшей и болѣе обыкновенной аллегоріи, такъ какъ вообще въ живописи допускается это различіе. Къ образамъ перваго разряда принадлежатъ тѣ, въ которыхъ лежитъ тайный смыслъ мифологіи или міровой мудрости древнихъ; сюда можно было-бы отнести изображенія, почерпнутыя изъ малоизвѣстныхъ или таинственныхъ обычаевъ древности.

Ко второму разряду принадлежатъ образы болѣе извѣстнаго значенія, напр. олицетворенныя добродѣтели, пороки и т. п.

Образы перваго рода даютъ произведеніямъ искусства истинное эпическое величіе, и для него иногда довольно одной фигуры, чѣмъ болѣе понятій въ себѣ заключаетъ, тѣмъ оно выше, а чѣмъ болѣе вызываетъ на мышленіе, тѣмъ глубже производимое ею впечатлѣніе, и тѣмъ, значитъ, оно конкретнѣе.

Древніе, чтобы изобразить дитя, умирающее во цвѣтѣ лѣтъ, рисовали дитя, уносимое Авророй въ своихъ объятіяхъ. Этотъ счастливый образъ возникъ вѣроятно изъ обычая погребать тѣла умершей молодежи при первыхъ лучахъ утренней зари; извѣстна обыденность мысли нынѣшнихъ художниковъ.

Оживленіе тѣла посредствомъ вдуновенія души, одно изъ самыхъ особенныхъ понятій, изображалось у древнихъ прелестными картинами, чувственно и въ тоже время поэтически. Художникъ, не знакомый съ древними мастерами, предполагаетъ выразить тоже самое посредствомъ извѣстнаго изображенія созданія; но его картина въ глазахъ всѣхъ и не изобразить ничего другаго, кромѣ самого созданія, а эта исторія, не говоря о томъ, что недостаточно поэтична для искусства, слишкомъ священна, чтобы ею облечь только философскія человѣческія понятія и примѣнять ее въ мѣстахъ непосвященныхъ. Облеченное въ образы древнихъ мудрецовъ и поэтовъ, это понятіе встрѣчается частью на медаляхъ, частью на камняхъ. Прометей творитъ человѣка изъ той самой глины, слѣды которой въ видѣ окаменѣлыхъ глыбъ встрѣчались въ Фокидѣ уже во времена Павсанія: Минерва держитъ надъ головой создаваемого бабочку, какъ образъ души. На приведенной уже медали Антонина Пія за Минервой находится дерево съ обвившейся вокругъ него змѣей, которую считаютъ символомъ ума — намекъ на его мудрость.

Нельзя отрицать, что значеніе нѣкоторыхъ аллегорическихъ картинъ древности основывается на однихъ предположеніяхъ, почему оно и не можетъ примѣняться нашими художниками. Въ фигурѣ дитяти, несущаго бабочку къ алтарю, на одномъ рѣзномъ камнѣ, хотя въ видѣ понятіе о дружбѣ до алтаря, т. е. не переходящей границъ справедливости. На другомъ камнѣ изображенъ амуръ, съ трудомъ притягивающій къ себѣ вѣтку стараго дерева, (предполагаемый образъ мудрости), на которой сидитъ такъ называемый соловей, амуръ долженъ здѣсь изображать любовь къ мудрости. Эросъ, Гимеросъ и Поэосъ были въ древности образами, изображавшими любовь, желаніе и страсть, эти три фигуры и усматриваются на одномъ рѣзномъ камнѣ. Онѣ стоятъ вокругъ жертвенника, на которомъ горитъ огонь. Амуръ позади жертвенника, такъ что выдается только его голова; желаніе и страсть по обѣ стороны жертвенника — желаніе съ одной рукой на огнѣ, а въ другой держитъ вѣнокъ, страсть съ обѣими руками на огнѣ.

На одной изъ монетъ Селевка изображена Викторія, вѣнчающая

якорь; прежде это изображеніе разсматривалось какъ символъ мира и безопасности, даруемыхъ побѣдой, но потомъ было найдено истинное объясненіе. Разсказываютъ, будто бы Селевкъ родился въ образѣ якоря, а потому не только этотъ царь, но и всѣ Селевкиды, въ обозначеніе своего происхожденія, вырѣзывали этотъ знакъ на своихъ монетахъ.

Вѣроятно же то объясненіе, которое дается Побѣдѣ, изображенной съ крыльями бабочки, привязанными къ побѣдному знаку. Подъ этимъ подразумѣваютъ героя, умершаго побѣдителемъ, подобно Епаминонду. Въ Аѣинахъ была статуя и жертвенникъ Побѣды безъ крыльевъ, какъ символъ неизмѣннаго счастья въ войнѣ; привязанная побѣда позволяетъ здѣсь подобное же объясненіе. Крылья, подобныя крыльямъ Психеи, приданы вѣроятно этой фигурѣ не проста, такъ какъ вообще ей придаютъ орлиныя крылья, подъ ними весьма вѣроятно подразумѣвается понятіе о душѣ умершаго героя.

Высшая аллегорія древнихъ дошла до насъ уже лишенною большей части своихъ сокровищъ; она бѣдна и по отношенію ко второму отдѣлу. Не рѣдко она имѣетъ лишь одинъ образъ для отдѣльнаго выраженія. Два различные образа встрѣчаются на монетахъ императора Коммода для обозначенія благополучія той эпохи. Первый есть сидящая женщина съ яблокомъ или шаромъ въ правой рукѣ и чашей въ лѣвой; она сидитъ подъ зеленымъ деревомъ, передъ нею трое дѣтей, изъ которыхъ двое находятся въ цвѣточной вазѣ — обыкновенномъ символѣ плодородія. Второй состоитъ изъ четырехъ дѣтей, изображающихъ четыре времени года посредствомъ тѣхъ предметовъ, которые они несутъ. Надпись на обѣихъ монетахъ гласитъ «счастье временъ».

Этотъ и другіе символы, нуждающіеся для своего поясненія въ надписи, представляютъ низшій порядокъ въ своемъ родѣ, безъ надписи ихъ можно было бы принять за другіе образы. Надежда и плодородіе могли бы быть Церерой, благородство — Минервой и т. д. На одной монетѣ императора Авреліана Терпѣнію не достаетъ истинныхъ признаковъ отличія, также какъ музѣ Эрато, а Парки отличаются отъ Грацій только одеждой. Между тѣмъ другія понятія, имѣющія въ нравственности едва уловимыя границы, каковы напр. справедливость и законность, различались весьма опредѣленно древними художниками. Первая изображалась съ подобранными волосами, въ діадемѣ и съ лицомъ серьезнымъ, какъ ее рисуетъ Геллій, вторая съ лицомъ кроткимъ и съ развѣвающимися волосами. Изъ вѣсовъ, которые она держитъ,

высовываются хлѣбные колосья, обозначающіе выгоды законности; иногда въ другой рукѣ она держитъ рогъ изобилія.

Болѣе сильнымъ выраженіемъ отличается символъ мира на монетѣ императора Тита. Богиня мира лѣвой рукой опирается на колонну и въ той же рукѣ держитъ оливковую вѣтвь, въ другой посохъ Меркурія надъ жертвеннымъ животнымъ, лежащимъ на маленькомъ жертвенникѣ. Эта гостія обозначаетъ безкровную жертву богини мира. Ее закалывали внѣ храма, а на жертвенникъ приносили лишь бедра, чтобы не запятнать его кровью.

Фигура «Мира» изображалась обыкновенно съ оливковой вѣтвью и съ посохомъ Меркурія, какъ на монетѣ этого императора, или на креслѣ, стоящемъ на грудѣ наброшеннаго оружія, какъ на одной монетѣ Друза, на нѣкоторыхъ монетахъ Тиберія фигура Мира сжигаетъ оружіе.

На одной медали императора Филиппа находится благородный символъ въ видѣ спящей побѣды. Ею можно было бы съ большимъ правомъ обозначить какую нибудь вѣрную побѣду, чѣмъ безопасность міра, что она должна изображать, судя по своей надписи. Подобную же мысль содержитъ та картина, въ которой видѣли намекъ на слѣпое счастье въ побѣдахъ аѳинскаго полководца Тимофея. Его изображали спящимъ, а счастье ловило ему побѣжденные города сѣтью.

Къ этому же разряду относится Нилъ съ своими шестнадцатью дѣтьми въ римскомъ Бельведерѣ. Дитя, стоящее въ рогѣ Нила наравнѣ съ колосьями и плодами, обозначаетъ величайшее плодородіе; дѣти же, выдающіеся надъ рогомъ и плодами, обозначаютъ дурной урожай. Плиній даетъ намъ объясненіе этому. Египетъ бываетъ наиболѣе плодоноснымъ, когда Нилъ достигаетъ шестнадцати футовъ высоты, если же онъ превышаетъ эту мѣру, то приноситъ странѣ также мало пользы, какъ еслибы ее не достигалъ. Въ коллекціи Росси дѣти выпущены.

Все, что осталось отъ сатирическихъ аллегорій, принадлежитъ къ этому второму роду. Примѣромъ можетъ послужить осель изъ басни Бабрія, на котораго взвалили статую Изиды и который обозначаетъ собою благоговѣніе народа къ изображенію. Можно-ли изобразить чувственнѣе гордость черни, мнящей себя великой?

Высшую аллегорію можно было бы пополнить болѣе обыкновенной, если бы и эта не имѣла участи одинаковой съ первой. Мы напр. не знаемъ, какъ изображалось краснорѣчіе или богиня Писо, или какою

изображалъ Пракситель Паригору, богиню утѣшенія, свѣдѣнія о которой сохранились у Павсаніи. Забывчивости римляне воздвигали жертвенникъ; можетъ быть, и это понятіе олицетворялось также. Тоже самое можно сказать и о цѣломудріи, жертвенникъ которому находятъ на моделяхъ, а также о страхѣ, которому Тезей приносилъ жертвы.

Между тѣмъ сохранившіяся аллегоріи не употребляются въ дѣло художниками новѣйшими и многія изъ нихъ имъ даже неизвѣстны, поэтическія сочиненія и другіе памятники древности представляютъ и понынѣ богатый матерьялъ для прекраснѣйшихъ картинъ. Тѣ, которые въ наше время и въ недалекомъ отъ нашего, хотѣли обогатить это поле какъ для поученія такъ и для облегченія художниковъ, должны были бы искать чистыхъ и богатыхъ источниковъ. Но было время, когда цѣлая толпа ученыхъ яростно стремилась къ уничтоженію истиннаго вкуса. Въ томъ, что называется природою, они находили только ребяческую простоватость и считали своимъ долгомъ сдѣлать ее разумнѣе. И старый и малый пустились рисовать символы и девизы и не только для художниковъ, но и для философовъ и для богослововъ; едва ли можно было тогда передать поклонъ безъ эмблемы. Ихъ старались сдѣлать поучительнѣе описаніемъ того, что они изображали и чего не изображали. Вотъ тѣ сокровища, которыя отрываютъ и понынѣ. Но когда эта ученость вошла въ моду, то объ аллегоріяхъ древнихъ не стало и помину.

Символъ щедрости изображался древними женскою фигурою съ рогомъ изобилія въ одной рукѣ и съ таблицей римскаго конгіарія въ другой. Римская щедрость была быть можетъ слишкомъ бережливой, ей придавали также по рогу изобилія въ каждую руку, одинъ опрокинутый, для разбрасыванья. На голову ей придавали орла, — я самъ не знаю для какого смысла. Другіе рисовали фигуру съ сосудомъ въ каждой рукѣ.

Вѣчность изображалась древними сидящей на шарѣ или, лучше сказать, на сферѣ, и съ копьемъ въ рукѣ, или она стояла съ шаромъ въ одной рукѣ, а въ остальномъ какъ первая, или съ шаромъ въ рукѣ, но безъ копья, или же съ развѣвающимся покрываломъ на головѣ. Въ такихъ разнообразныхъ видахъ вѣчность встрѣчается на монетахъ Фаустины. Новѣйшимъ аллегористамъ оно казалось недостаточно обдуманнѣе, они даютъ намъ что-то ужасное женскую фигуру по грудь съ шарами въ каждой рукѣ, остальная часть тѣла въ видѣ змѣи, усыпанной звѣздами и входящей сама въ себя.

Осторожность изображалась по большей части съ шаромъ у ногъ

и съ копьемъ въ лѣвой рукѣ. На одной медали императора Пертинакса фигура осторожности протягиваетъ руки на встрѣчу шара, падающаго повидимому изъ облаковъ. Женская фигура съ двумя лицами кажется новѣйшимъ значительнѣе.

Постоянство на нѣкоторыхъ монетахъ Клавдія изображено фигурой сидящей или стоящей съ шлемомъ на головѣ и копьемъ въ лѣвой рукѣ; а также безъ шлема и копья; но всегда съ указательнымъ пальцемъ обращеннымъ къ лицу, какъ будто для серьезнаго доказательства. У новѣйшихъ изображеніе этой добродѣтели не можетъ обойтись безъ колонны.

Рипа повидимому не всегда можетъ объяснить свои собственныя фигуры. Фигура цѣломудрія держитъ въ одной рукѣ бичъ (что мало поощряетъ къ добродѣтели), а въ другой рѣшето. Изобрѣтатель этого символа, у котораго его заимствовалъ Рипа, намекалъ вѣроятно на весталку Туццію, Рипа, не додумавшись до этого, придумываетъ самыя натянутыя объясненія, которыя не заслуживаютъ, чтобы ихъ здѣсь повторять.

Указанными противоположностями я не хочу отвергать у нашего времени права на изобрѣтеніе аллегорическихъ картинъ, но изъ различныхъ родовъ мышленія можно вывести нѣсколько правилъ для всѣхъ, вступающихъ на этотъ путь.

Древніе греки и римляне никогда не отступали отъ характера благородной простоты, полную противоположность этому мы видимъ въ образномъ языкѣ Ромейнъ-де Гуга. О его многочисленныхъ выдумкахъ можно сказать тоже, что Виргилій говоритъ объ вязѣ въ аду

Hanc sedem somnia vulgo

Vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.

Аеп. VI.

Древніе придавали своимъ образамъ ясность по большей части тѣми знаками, которыя свойственны этой и никакой другой вещи (за исключеніемъ тѣхъ немногихъ, о которыхъ говорится выше), а для этого правила требуется избѣжаніе всякой двусмысленности, правило, противъ котораго грѣшатъ новые художники, изображающіе оленемъ то крещеніе, то мечь, то угрызеніе совѣсти, то лесть. Кедръ бываетъ символомъ и проповѣдника, и въ тоже время тщеславія, и ученаго, и умирающей родильницы.

Простоту и ясность сопровождала всегда извѣстная благопристойность. Свинья, обозначавшая у египтянъ изслѣдователя тайны, раз-

сматривалась бы Ц. Рипою и другими на ряду со всѣми свиньями, ими приведенными, какъ предметъ неприличнѣйшій, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, гдѣ это животное служило гербомъ мѣста, какъ на элевзинскихъ монетахъ. Наконецъ древніе стремились поставить въ болѣе далекое соотношеніе изображаемое съ его знакомъ. На ряду съ этимъ правиломъ во всѣхъ попыткахъ этой теоріи слѣдовало-бы по возможности придерживаться мифологіи или древнѣйшей исторіи.

Есть дѣйствительно нѣсколько новыхъ аллегорій (если можно назвать новымъ то, что совершенно во вкусъ древности), которыя можно поставить на ряду съ картинами древней высшей аллегоріи.

Два брата изъ дома Барбариго, непосредственно слѣдовавшіе одинъ за другимъ въ достоинствѣ дожей Венеціи, изображаются въ образѣ Кастора и Поллукса. Послѣдній раздѣлилъ съ Касторомъ безсмертіе, дарованное ему Юпитеромъ, и въ аллегоріи Поллуксъ передаетъ своему умирающему предшественнику змѣю, изображающую безсмертіе: этимъ выражается, что умершій братъ правленіемъ живущаго, вмѣстѣ съ нимъ пріобрѣтаетъ безсмертіе. На обратной сторонѣ медали, подъ описанной картиной, стоитъ дерево, съ котораго падаетъ сломанная вѣтвь и на ней надпись изъ Энеиды:

Primo avulso non deficit alter.

Изображеніе на одной медали короля Людовика IV^е заслуживаетъ также большаго вниманія. Ее отчеканили вслѣдъ за nokorenіемъ Марсаля, когда герцогъ Лотаринскій, бравшій сторону то французовъ то австрійцевъ, долженъ былъ бѣжать изъ своей страны. Герцогъ изображенъ здѣсь въ видѣ Протея, когда Менелай овладѣваетъ имъ хитростью и связываетъ его, послѣ того какъ онъ принималъ различныя формы. Вдали видна покоренная крѣпость, а внизу обозначенъ годъ взятія. Значеніе аллегоріи не требовало бы надписи «*Protei artes delusae*».

Хорошимъ примѣромъ обыденной аллегоріи служить образъ терпѣнія, или, лучше сказать, стремительнаго желанія въ видѣ женской фигуры со сложенными руками, слѣдящей по часамъ за временемъ.

Изобрѣтатели лучшихъ живописныхъ аллегорій брали до сихъ поръ свои сюжеты изъ древности, потому что ни за кѣмъ не признавалось права предлагать образы художникамъ. Во всѣхъ попыткахъ до сихъ поръ еще нельзя было надѣяться на такое общее сочувствіе и во всей иконологіи Рипы наврядъ ли найдется три или четыре сносныхъ

Apparent rari nantes in gurgite vasto; а изображеніе потеряннаго труда посредствомъ напрасно моющагося негра еще лучше изъ другихъ.

Въ нѣкоторыхъ хорошихъ сочиненіяхъ скрыты и разбросаны образы, напр. глупость и ея храмъ въ зрителѣ; ихъ слѣдовало бы собрать и сдѣлать общеизвѣстными. Это тотъ путь, на которомъ журналы могутъ достигнуть успѣха особенно между художниками, что способствовало бы наплыву хорошихъ аллегорическихъ картинъ. Если бы искусство обогатилось достояніемъ учености, то наступило-бы время, когда живописецъ могъ-бы такъ же хорошо изобразить оду, какъ и трагедію.

Я хочу попробовать самъ начертать нѣсколько такихъ образовъ правила и примѣры учать этому лучше всего. Я нахожу, что дружба изображается повсюду очень дурно, а ея эмблемы не заслуживаютъ никакого обсужденія, а между тѣмъ извѣстно, какое это глубокое понятіе.

Я нарисовалъ бы эту величайшую человѣческую добродѣтель фигурами двухъ вѣчныхъ друзей героической эпохи Тезея и Периѳея. На рѣзныхъ камняхъ встрѣчаются головы съ именемъ перваго, есть камень, гдѣ герой изображенъ съ палицей, взятой имъ у Периѳея, сына Вулкана, рукою Филемона, значитъ, для людей знакомыхъ съ древностью легко представить Тезея. Для эскиза картины, изображающей дружбу въ опасности, могла бы послужить дельфійская картина, описанная Павзаніемъ. Тезей былъ изображенъ на ней съ мечемъ въ каждой рукѣ. однимъ — его собственнымъ, другимъ — взятымъ у друга, для обороны противъ Теспротійцевъ. Или же начало, основаніе ихъ дружбы, по описанію Плутарха могло бы также сдѣлаться сюжетомъ такой картины. Я часто удивлялся, что между всѣми эмблемами свѣтскихъ или духовныхъ героев мнѣ не пришлось встрѣтить ни одного изображенія истиннаго человѣка и друга изъ дома Барбариго. Таковъ былъ Николай Барбариго: онъ заключилъ съ Марко Тривизано дружбу, заслуживающую вѣчнаго памятника.

Monumentum aere perennius.

Воспоминанія о ней не сохранилось ни въ одномъ даже рѣдкомъ сочиненіи.

Для изображенія честолюбія можно было бы воспользоваться однимъ маленькимъ обстоятельствомъ древности. Плутархъ говоритъ, что жертвоприношенія чести совершались съ непокрытой головой. Всѣ другія жертвоприношенія, за исключеніемъ Сатурну, совершались съ головою покрытой. Этотъ писатель думаетъ, что здѣсь принималась въ соображеніе обыкновенная манера чествованія у людей; между тѣмъ возможно, что тутъ случилось на оборотъ. Можетъ также быть,

что эти жертвоприношенія ведутъ свое происхожденіе отъ пелазговъ, которые всегда приносили жертвы съ непокрытой головою. Честь изображается въ видѣ женщины, увѣнчанной лавровымъ вѣнкомъ и держащей въ одной рукѣ рогъ изобилія, а въ другой *hasta*. На одной монетѣ императора Вителія она стоитъ въ сопровожденіи добродѣтели, изображенной въ видѣ мужской фигуры въ шлемѣ; головы этихъ добродѣтелей встрѣчаются на одной монетѣ Корда и Калена.

Символь молитвы можно было взять у Гомера. Фениксъ, опекунъ Ахиллеса, старается успокоить порученнаго его заботамъ героя; онъ дѣлаетъ это аллегоріей «Ты долженъ знать, Ахиллесь», говоритъ онъ, «что молитвы — дочери Юпитера онѣ совсѣмъ сгорблились отъ частыхъ колѣнопреклоненій; ихъ лица полны заботъ и молитвъ, а глаза обращены вѣчно къ небу. Онѣ спутницы богини обиды, Аты, и идутъ за нею. Богиня эта идетъ своей дорогой съ лицомъ гордымъ и смѣлымъ, а такъ какъ она легка въ ногахъ, то быстро обѣгаетъ весь свѣтъ и пугаетъ и мучитъ сыновъ человѣческихъ. Она старается убѣжать отъ Молитвъ, которыя ее преслѣдуютъ, чтобы исцѣлить людей, ею пораненныхъ. Тотъ, кто почитаетъ этихъ дочерей Юпитера, пользуется ихъ милостями; но кто ихъ не принимаетъ, тому онѣ просятъ отца своего послать богиню Ату, которая наказала бы за жестокосердіе.

Можно было бы также создать новый образъ по извѣстному старинному миѳу. Салмалкида и юноша, котораго она любила, были обращены въ источникъ, дѣлающій женственнымъ, такъ что

*Quisquis is hos fontes vir venerit, exeat inde
Semivir et tactis subito mollescat in undis.*

Ovid. Metam. L. IV

Источникъ находился въ Каріи близъ Галикарнаса. Витрувій предполагаетъ, что открылъ истинное значеніе этого вымысла. Нѣсколько аргивянъ и тризенянъ, говоритъ онъ, отправились туда и прогнали карійцевъ и лелегоевъ, которые укрылись въ горахъ и часто беспокоили грековъ набѣгами. Одинъ изъ жителей открылъ особенныя свойства этого источника и заложилъ около него зданіе, гдѣ всѣ, пользовавшіеся ключемъ, находили всякія удобства. Между греками жили тамъ и варвары, которые постепенно стали привыкать къ мягкимъ греческимъ нравамъ и покидать свой дикій образъ жизни. Изображеніе самой басни знакомо художникамъ, рассказъ же Витрувія даетъ имъ поводъ создать картину народа сдѣлавшагося нравственнымъ и человѣч-

нымъ. Басня объ Орфеѣ могла бы послужить для такого же представленія, а уже отъ выразительности картинъ зависитъ сдѣлать одну изъ нихъ значительнѣе.

Если то, что я вообще сказалъ объ аллегоріи не достаточно убѣдительно для доказательства необходимости ея въ живописи, то по крайней мѣрѣ символы, мною описанные, послужатъ для оправданія моего тезиса «пусть живопись распространится на предметы абстрактные».

Оба величайшія аллегорическія произведенія живописи, на которыя я указалъ въ моей статьѣ, а именно, люксембургская галлерей и куполь вънской бібліотеки, доказываютъ, какъ счастливо воспользовались аллегоріей мастера, ихъ написавшіе.

Рубенсъ хотѣлъ представить Генриха IV-го человѣколюбивымъ побѣдителемъ, который проявляетъ умѣренность и милость въ самомъ наказаніи преступныхъ мятежниковъ и гнусныхъ убійцъ. Онъ придалъ своему герою обликъ Юпитера, издающаго приказаніе другимъ богамъ наказывать и ниспровергать пороки. На нихъ испускаютъ свои стрѣлы Аполлонъ и Минерва, и пороки, въ видѣ чудовищъ, ниспровергаются на землю. Марсъ, полный ярости, стремится уничтожить все окончательно, но Венера, символъ любви, кротко удерживаетъ его за руку, лицо богини сдѣлано такимъ говорящимъ, что кажется слышишь ея просьбы, обращенныя къ богу войны «не свирѣпствуй съ такой жестокой мстительностью противъ пороковъ они наказаны.»

Вся работа Даниеля Грана надъ куполомъ представляетъ аллегорію императорской бібліотеки и всѣ фигуры суть вѣтви одного ствола. Это живописная эпопея, начинающаяся не съ яицъ Леды, а съ того мѣста, гдѣ Гомеръ воспѣваетъ гнѣвъ Ахиллеса, такъ увѣковѣчиваетъ кисть художника заботы императора о наукахъ. Приготовленія къ постройкѣ бібліотеки живописецъ изобразилъ слѣдующимъ образомъ.

Императорское величіе является подъ видомъ сидящей женской фигуры съ драгоценнымъ головнымъ украшеніемъ и съ золотымъ сердцемъ, висающимъ на груди — эмблема благотѣльнаго сердца этого императора. Своимъ скипетромъ фигура даетъ приказаніе начать постройку. Подъ ней расположенъ геній съ палитрой, рѣзцомъ и угольникомъ; другой паритъ надъ нею съ изображеніемъ трехъ грацій, обозначающихъ хорошій вкусъ постройки. Около главной фигуры сидитъ общая фигура Щедрости съ туго набитымъ кошелькомъ въ рукѣ, а подъ нею геній съ таблицей римскаго конгіарія, а за нимъ австрій-

ская щедрость въ мантии, затканной жаворонками. Изъ рога изобилія нѣсколько геніевъ ловятъ выпадающія оттуда сокровища и награды, чтобы раздать ихъ людямъ, оказавшимъ услуги наукамъ и искусствамъ, а особенно библіотекъ. Олицетворенное исполненіе приказанія обращаетъ свое лицо къ фигурѣ, отдающей его, и трое дѣтей держатъ модель зданія. Около этой фигуры стоитъ старикъ, вымѣряющій постройку на доскѣ, а надъ нимъ геній съ отвѣсомъ въ рукѣ, для изображенія исполненія приказанія. Около старика сидитъ эмблема изобрѣтенія съ изображеніемъ Изиды въ правой рукѣ и книгой въ лѣвой, указывающая на природу и науку, какъ источники изобрѣтенія, трудныя задачи которыхъ олицетворяются фигурой сфинкса лежащей передъ нею.

Сравненіе этого произведенія съ большимъ плафономъ Ле-Муаня (le Moine) въ Версалѣ, сдѣланное мною въ этой статьѣ, приведено только для указанія лучшихъ новѣйшихъ работъ нашего времени въ Германіи и Франціи. Знаменитая галлерей, росписанная Карломъ Лебренемъ (le Brun) представляетъ собой безъ сомнѣнія, послѣ Рубенса, высшее проявленіе поэтической живописи, и Франція можетъ похвалиться ею, а также Люксембургской галлереей какъ лучшими въ свѣтѣ произведеніями аллегорической живописи.

Галлерей Лебрена изображаетъ въ девяти большихъ и восемнадцати маленькихъ картинахъ исторію царствованія Людовика IV отъ Пиринейскаго до Нимвегенскаго мира. Картина, которая представляетъ окончаніе голландской войны, заключаетъ одна сама по себѣ глубокое и высокое примѣненіе почти всей мифологіи; ее гравировалъ Симоно старшій. Ея красоты требуютъ описанія, которое не помѣстилось-бы въ короткой статьѣ; о томъ, что былъ способенъ художникъ выразить и задумать, пусть судитъ читатель по мелкимъ композиціямъ этой галлерей. Онъ нарисовалъ напр. знаменитый переходъ французовъ черезъ Рейнъ. Герой его изображенъ сидящимъ въ колесницѣ съ громовыми стрѣлами въ рукахъ, а Геркулесъ, какъ символъ героическаго мужества, влечетъ колесницу чрезъ волнующуюся рѣку. Фигура, изображающая Испанію, увлечена потокомъ волнъ, богъ Рейна ниспровергнуть и роняетъ весло, Викторіи прилетаютъ отовсюду со щитами, на которыхъ обозначены названія городовъ взятыхъ до той минуты. Европа, полная удивленія, взираетъ на все это.

Другая картина передаетъ заключеніе мира. Голландія бѣжитъ на встрѣчу мира, не взирая на государственнаго орла, удерживающаго ее за платье. Миръ спускается на землю съ неба и окруженъ геніями

шутки и удовольствія, разсыпающими повсюду цвѣты. Тщеславіе, увѣнчанное павлиновыми перьями, старается удержать Испанію и Германію отъ слѣдованія за союзнымъ государствомъ; но такъ какъ онѣ видятъ адъ, гдѣ куютъ оружіе для Франціи и Голландіи, и слышатъ въ воздухѣ угрожающій голосъ Фамы, то и онѣ склоняются на миръ. Первую изъ этихъ картинъ по высотѣ замысла можно сравнить съ знаменитымъ Гомеровымъ описаніемъ Нептуна, скачущаго по морю на своихъ безсмертныхъ коняхъ.

И несмотря на эти великіе примѣры, аллегорія въ живописи имѣетъ не мало противниковъ, какъ имѣли ихъ въ древности аллегоріи Гомера. Есть люди съ такой чувствительной совѣстью, что не выносятъ басни, сравнивая ее съ истиной, и приходятъ въ негодованіе отъ единственной фигуры рѣки на одной такъ называемой священной картинѣ. Они порицали-бы Пуссена за то, что онъ олицетворяетъ Нилъ на своемъ «Нахожденіи Моисея». Еще болѣе сильная партія вооружилась противъ ясности аллегоріи; и въ этомъ смыслѣ Лебрень нашелъ и находитъ до сихъ поръ много неблагоклонныхъ судей. Но кто не знаетъ того, что ясность и неясность зависятъ большей частью отъ времени и обстоятельствъ? Мало кто понялъ намѣреніе Фидія, придавшего своей Венерѣ черепаху, а художникъ, надѣвший узы на туже богиню, рѣшился почти на подвигъ. Впослѣдствіи эти знаки стали также общеизвѣстны, какъ сами фигуры, которымъ они приданы. Но вся аллегорія загадочна и не всякому понятна, что Платонъ вообще говоритъ о поэзіи. Если бы художникъ долженъ былъ руководствоваться заботою сдѣлать свое произведеніе яснымъ или неяснымъ для большей части толпы, то ему пришлось бы заглушить въ себѣ всякую необычную новую мысль. Очень многимъ казалось таинственнымъ, зачѣмъ художникъ Фридрихъ Бароччи помѣстилъ на своей картинѣ мученической смерти Св. Виталія молоденькую дѣвушку, подносящую вишню къ клюву хватающаго ее воробья. Вишня обозначаетъ то время года, въ которое Святой испустилъ духъ.

Всѣ крупныя части общественныхъ зданій, дворцовъ и т. п. требуютъ для себя аллегорической живописи. То что велико имѣетъ такія же пропорціи элегія создается не для того, чтобы воспѣвать крупныя событія. Но развѣ всякій мигъ умѣстенъ для аллегоріи? Если я сужу правильно, то галлерей Фарнезе не принадлежитъ къ произведеніямъ аллегорическимъ. Можетъ быть, по поводу ее я написалъ въ моей статьѣ слишкомъ большое значеніе фигуръ Аннибала;

извѣстно, что Герцогъ Орлеанскій потребовалъ отъ Койпеля Энея для своей галлерей.

Нептунъ Рубенса въ Дрезденской галлерей былъ когда-то нарисованъ на случай въѣзда въ Антверпенъ инфанта Фердинанда, намѣстника Нидерландскаго, на одной изъ парадныхъ арокъ картина составляла аллегорію. Богъ моря, повелѣвающийъ вѣтрами, послужилъ художнику символомъ счастливаго путешествія принца и прибытія его въ Геную во время бури. Теперь же картина не изображаетъ ничего другаго кромѣ Нептуна Виргилія.

По этому общепризнанному правилу соотвѣтствія картины съ мѣстомъ, на которомъ она находится, разсуждалъ Вазари, принимая за аллегорію знаменитую Аѣнскую Школу Рафаэля, находящуюся въ Ватиканѣ. онъ видѣлъ въ ней сравненіе философіи и астрономіи съ богословіемъ, межъ тѣмъ какъ очевидно въ ней не слѣдуетъ искать ничего другаго, кромѣ того что она изображаетъ, т. е. аѣнскую академію. Въ древности же, напротивъ, каждое изображеніе божества въ посвященномъ ему храмѣ было въ тоже время аллегоріей, ибо вся мѣологія была цѣлой сѣтью аллегорій. Кто-то изъ древнихъ говоритъ, что боги Гомера суть естественныя чувства различныхъ силъ міра. это тѣни и оболочки благородныхъ чувствованій. Такъ а не иначе разсматривались всѣ приключенія Юпитера и Юноны, нарисованныя на плафонахъ храма этой богини въ Самосѣ. Юпитеръ изображалъ воздухъ, а Юнона землю.

Наконецъ я долженъ объясниться по поводу противорѣчій въ склонностяхъ аѣнскаго народа, въ изображеніи Паррасія. Тутъ же я укажу на ошибку, сдѣланную мною въ этой статьѣ, вмѣсто этого живописца въ статьѣ названъ Аристидъ, извѣстный обыкновенно подъ именемъ живописца души. Въ «посланіи» понятіе о названной картинѣ очень упрощено, для большей ясности ее раздѣлили на нѣсколько картинъ. Конечно, не такъ думалъ художникъ, потому что скульпторъ Леохаръ сдѣлалъ статую аѣнскаго народа, но былъ и храмъ аѣнскаго народа, и картины, имѣвшія сюжетомъ аѣнскій народъ, были вѣроятно исполнены также, какъ и произведеніе Паррасія. До сихъ поръ никто еще не могъ начертать ея истинной композиціи; а когда же пробуютъ это сдѣлать съ помощью аллегорій, то является страшный образъ, въ родѣ рисунка Тезоро. Картина Паррасія останется вѣчнымъ доказательствомъ того, что въ области аллегорій древніе были умнѣе и опытнѣе насъ.

Мои объясненія аллегоріи касаются также вообще всего, относящагося къ аллегоріямъ украшеній; но такъ какъ авторъ «посланія» привелъ по этому поводу особенныя разсужденія, то и мнѣ придется здѣсь коснуться того-же.

Во всѣхъ украшеніяхъ существуютъ два главные закона. во первыхъ правдивое соотношеніе съ самой природой вещи и мѣстомъ ею занимаемымъ, а во вторыхъ, отсутствіе произвольной фантазіи.

Первый законъ, предписываемый вообще всѣмъ художникамъ, требуетъ такого соотношенія вещей, при которомъ одна вытекала-бы изъ другой; въ нашемъ примѣрѣ требуется настоящее соотношеніе между украшеніемъ и украшаемымъ.

— Non ut placidis coeant immitia. Hor.

Несвятое не можетъ быть приложено къ святому, и ужасное къ возвышенному. По этой то причинѣ отброшены бараньи головы на мѣтопахъ дорійскихъ колоннъ въ часовнѣ Люксембургскаго дворца въ Парижѣ.

Второй законъ исключаетъ извѣстную свободу и ограничиваетъ архитектора и декоратора болѣе даже чѣмъ живописца. Послѣдній часто долженъ сообразоваться съ модой или исторіей, и было бы весьма глупо, если-бы онъ своей фантазіей переносился только въ одну Грецію. Но зданія и общественные памятники, которымъ надлежитъ просуществовать долго, требуютъ украшеній, выдерживающихъ болѣе длинный періодъ, чѣмъ одежды. Къ такимъ украшеніямъ принадлежатъ или тѣ, которыя уже выдержали нѣсколько столѣтій и останутся еще столько же, или тѣ, которыя сдѣланы по законамъ и во вкусѣ древности, иначе украшенія состарятся и выйдутъ изъ моды прежде окончанія памятника, ими украшаемаго.

Первый законъ ведетъ художника къ аллегоріи; второй — къ подражанію древности; послѣднее относится главнымъ образомъ къ мелкимъ украшеніямъ.

Мелкими украшеніями я называю тѣ, которыя или не составляютъ собою ничего цѣлаго, или суть придатки большихъ. Раковины не употреблялись древними никогда, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда оно соотвѣтствовало или мѣсту, напр. въ изображеніяхъ Венеры и морскихъ божествъ, или же мѣсту, напр. въ храмахъ Нептуна. Думаютъ также, что въ храмахъ этого божества употреблялись лампы, украшенныя раковинами. Значитъ, во многихъ мѣстахъ это украшеніе и прекрасно и значительно; напр. на фестолахъ амстердамской ратуши.

Украшенія въ видѣ бараньихъ и бычачьихъ головъ не оправдываютъ собою раковинovidныхъ, какъ это кажется предполагаетъ авторъ «посланія», а скорѣе способствуютъ злоупотребленію послѣдними. Такія головы, очищенные отъ кожи, не только указывали отношеніе къ жертвоприношеніямъ, но думаютъ также, что онѣ имѣли силу сопротивленія молніи, и Нума желалъ по этому поводу особаго указанія отъ Юпитера. Точно также не слѣдуетъ капитель коринѣской колонны считать примѣромъ несообразнаго украшенія, вошедшаго во вкусъ только въ силу своей древности. Происхожденіе этой капители гораздо естественнѣе и разумнѣе, чѣмъ это доказываетъ Витрувій. Но изслѣдованіе этого вопроса относится къ архитектурѣ. Покожъ предполагаетъ, что коринѣскій орденъ не былъ общеизвѣстенъ въ то время, когда Периклъ строилъ храмъ Минервы; онъ долженъ бы вспомнить, что храму этой богини принадлежатъ колонны дорическія.

Въ такихъ украшеніяхъ слѣдуетъ сообразоваться съ общими законами архитектуры. Послѣдняя получаетъ болѣе широкую манеру, если раздѣленіе главныхъ членовъ колоннады состоитъ изъ малаго числа частей, и если послѣднія раскинуты смѣло и могуче какъ въ вышину, такъ и въ ширину. Пусть читатель вспомнить здѣсь колонны храма Юпитера въ Агригентѣ; въ каждой ихъ выемкѣ можетъ помѣститься человекъ. Такихъ украшеній должно быть мало и онѣ должны состоять изъ малаго числа частей, но части эти должны быть велики и свободно раскинуты.

Первый законъ (чтобы снова перейти къ аллегоріи) могъ бы расчлениваться на множество подчиненныхъ ему правилъ, но главнымъ мѣриломъ художника должно всегда служить вѣрное наблюденіе природы вещей и обстоятельствъ; что касается до примѣровъ, то здѣсь, по видимому, методъ противоположенія поучительнѣе, чѣмъ методъ предписанія.

По своему непосредственному значенію, изображеніе Аріона, ѣдущаго на дельфинѣ, соотвѣтствуетъ только заламъ и покаямъ дофина Франціи; во всѣхъ же другихъ мѣстахъ, гдѣ этотъ символъ не имѣетъ своей цѣлью выразить любовь къ людямъ или помощь и покровительство, онъ не имѣетъ значенія. Но въ городѣ Тарентѣ и до сихъ поръ онъ могъ бы украшать всѣ общественныя постройки, ибо древніе тарентинцы, считавшіе основателемъ своего города сына Нептунова Тара, отчеканивали изображеніе послѣдняго, ѣдущаго на дельфинѣ, на своихъ монетахъ.

Было поступлено противъ художественной правды въ украшеніяхъ зданія, въ сооруженіи котораго принимала участіе цѣлая нація надъ порталами Бленгеймскаго дворца герцога Мальборо лежатъ два огромные каменные льва, разрывающіе въ кусочки маленькаго пѣтуха; изображеніе это представляетъ довольно жалкую игру словъ.

Нельзя отрицать, что и въ древностяхъ находится нѣсколько подобныхъ этому мыслей, напр. львица на памятникѣ Леэны, воздвигнутомъ за оказанное ею постоянство Аристокитону, не смотря на пытки тирановъ. Не знаю, можетъ ли подобный памятникъ служить оправданіемъ игры словъ новѣйшихъ украшеній. Подруга этого мученика аѣинской свободы была женщина сомнительной нравственности, и имя ея не сразу рѣшились поставить на общественномъ памятникѣ. Тоже самое относится къ ящерицамъ и лягушкамъ, послужившимъ къ украшенію одного храма, строители котораго, Савръ и Батрахъ, не могли иначе увѣковѣчить своего имени. Упомянутая львица не имѣла языка, и мысль эта придавала аллегоріи характеръ истины. Львица на могилѣ знаменитой Лаисы была вѣроятно копіей первой, она держала между передними лапами барана, въ видѣ намека на свои нравы. Вообще же левъ помѣщался на могильныхъ памятникахъ храбрыхъ людей.

Нельзя требовать, чтобы всѣ украшенія древнихъ, даже на вазахъ и посудѣ, были аллегоріями. Объясненія ихъ или стали-бы слишкомъ трудно постижимыми, или основывались бы на предположеніяхъ. Я не рѣшусь утверждать, напр., что лампа въ видѣ бычачьей головы должна всегда служить напоминаніемъ полезной работы, какъ огонь вѣченъ. Также мало я буду видѣть здѣсь изображеніе жертвы Плутона или Прозерпины. Но образъ троянскаго царевича, избраннаго Юпитеромъ въ любимцы и имъ похищеннаго, изображенный на плащѣ троянца, имѣлъ важное и славное значеніе и, значитъ, былъ истинной аллегоріей, хотя бы ее и не находилъ авторъ «посланія». Значеніе птицъ, клюющихъ виноградъ, столь же умѣстно на погребальной урнѣ, какъ изображеніе юнаго Вакха, котораго Меркурій передаетъ Левкотеѣ, на большой мраморной вазѣ работы аѣинянина Салпіона. Птицы могутъ изображать тутъ наслажденія, предстоящія умершему въ Елевзинскихъ поляхъ, извѣстно, что птицы были символомъ души. На одномъ кубкѣ, посвященномъ Вакху, изображенъ сфинксъ, въ немъ видятъ намекъ художника на событія съ Эдипомъ въ Оивахъ, родинѣ Вакха. Ящерица на стаканѣ Ментора, можетъ быть, указываетъ на его владѣтеля, зовущагося Савромъ.

Мнѣ кажется, не безъ причины ищутъ аллегорій во всѣхъ произведеніяхъ древнихъ, ибо они такъ часто работали аллегорически. Какъ же, какъ не аллегоріей, можно назвать галерею въ Олимпіи, посвященную семи свободнымъ искусствамъ, въ которой каждый прочитанный стихъ отражался эхомъ по семи разъ? Сюда же до нѣкоторой степени можно отнести храмъ Меркурія, покоящійся не на колоннахъ, а на Гермахъ, или, какъ теперь говорятъ, на термахъ, на одной монетѣ императора Авреліана. На фронтопъ его изображены собака, пѣтухъ и языкъ — фигуры, толкованіе которыхъ извѣстно.

Еще замысловатѣе была постройка храма Добродѣтели и Чести, предпринятая Марцелломъ. Такъ какъ для этого онъ назначилъ добычу, полученную въ Сициліи, то его намѣренію воспротивился главный жрецъ, у котораго было испрошено благословеніе, подъ предлогомъ, что одинъ храмъ не можетъ совмѣщать двухъ божествъ. Поэтому Марцеллъ приказалъ выстроить два храма рядомъ, но такимъ образомъ, чтобы въ храмъ Чести можно было попасть, лишь пройдя храмъ Добродѣтели; этимъ показывалось, что только добродѣтель ведетъ насъ къ истинной чести. Храмъ этотъ стоялъ передъ Кагенскими воротами. Здѣсь мнѣ приходитъ на умъ подобная же мысль. Древніе дѣлали статуи безобразнаго Сатира пустыми внутри, если ихъ отворить, то тамъ находились фигурки Грацій. Не хотѣли-ли они этимъ сказать, что не слѣдуетъ судить по наружности, и что многое, недостающее внѣшнему облику, возмѣщается умомъ?

Я боюсь, что мною упущены нѣкоторыя разсужденія «посланія», приведенныя противъ моей статьи, на которыя мнѣ слѣдовало бы отвѣчать. Я вспоминаю по этому поводу объ искусствѣ грековъ дѣлать изъ голубыхъ глазъ синіе: Діоскоридъ былъ единственный писатель, давшій объ этомъ свѣдѣнія. Но въ этомъ искусствѣ были сдѣланы попытки и въ наше время. Нѣкая графиня въ Силезіи была извѣстной красавицей своего времени, ее находили совершенной, только желали бы ей лучше имѣть черные глаза вмѣсто синихъ. Она узнала объ этомъ желаніи своихъ поклонниковъ и употребила всѣ средства для измѣненія своей природы. Это удалось ей, только она ослѣпла.

Статьей этой я не удовлетворилъ ни себя, ни можетъ быть автора «посланія», но искусство неисчерпаемо и нельзя желать написать все. У меня было свободное время, которымъ я постарался воспользоваться, а поводомъ къ этому послужили разговоры съ другомъ моимъ Фрид-

рихомъ Эзеромъ, истиннымъ послѣдователемъ Аристиды, изображавшаго душу и работавшаго для ума. Именемъ этого достойнаго художника и друга я и заключаю свою статью.

III.

Воспоминанія о предметахъ искусства.

Кто хочеть судить о произведеніяхъ искусства, пусть сначала обратитъ вниманіе на степень затраченныхъ прилежанія и работы, а также на то, что выполнено умомъ, ибо старательность можетъ выражаться и безъ таланта, а талантъ обнаруживается и тамъ, гдѣ нѣтъ прилежанія. Картину или статую, исполненную съ большимъ трудомъ, можно сравнить съ книгой, написанной съ большими усиліями. Чтобы писать учено, не требуется большаго искусства, такъ точно, какъ гладко и старательно написанная картина не служить еще доказательствомъ величія художника. То, что для статьи составляютъ безъ всякой нужды нагроможденные мѣста иногда изъ никогда не читаемыхъ книгъ, въ картинѣ есть обозначеніе всѣхъ мелочей. Вооружившись такими воззрѣніями, зритель не будетъ удивляться исполненію лавровыхъ листовъ на Дафнѣ и Аполлонѣ Бернини или сѣтки одной статуи старшаго Адама изъ Парижа. Точно также, по признакамъ, выражающимъ одно прилежаніе художника, мы не можемъ судить о различіи между художниками древними и новыми.

Надо также обратить вниманіе на то, работалъ ли мастеръ изучаемаго произведенія своимъ умомъ, или только подражательно; зналъ ли онъ главныя задачи искусства, законы прекраснаго, или работалъ по обыкновеннымъ формамъ; работалъ ли онъ какъ человѣкъ, или игралъ какъ дитя.

Можно писать книги, создавать произведенія искусства, не размышляя вовсе. Я дѣлаю это заключеніе изъ того, что вижу въ дѣйствительности живописецъ можетъ такимъ механическимъ способомъ создать Мадонну, а профессоръ написать даже метафизику, и тысячи юношей будутъ ими восхищаться. Но способность художника мыслить можетъ выказаться только въ часто повторяющихся понятіяхъ, а также въ самостоятельныхъ открытіяхъ. Ибо какъ одна только черта можетъ измѣнить образованіе лица, такъ обозначеніе одной лишь мысли, выраженной направленіемъ одного члена, можетъ придать новый образъ произведенію и изобличить достоинства художника. На Аѳинской школѣ

Рафаэля Платонъ только движеть однимъ пальцемъ, и онъ говоритъ достаточно; а фигуры Цуккари не говорятъ ничего, не смотря на всѣ свои неестественныя движенія. Такъ какъ труднѣе изобразить многое малымъ, чѣмъ на оборотъ, а истинный разумъ предпочитаетъ дѣйствовать малымъ, чѣмъ многимъ, то всякая отдѣльная фигура можетъ служить общимъ мѣриломъ для всего искусства мастера. Но для большей части художниковъ было бы столь-же трудно изобразить цѣлое событіе одной или двумя фигурами, написанными во весь ростъ, какъ писателю написать совсѣмъ короткую статью, но съ собственнымъ матерьяломъ, такъ какъ здѣсь обнаружилась бы бѣдность мыслей, скрываемаемая обыкновенно обширностью. Поэтому то всѣ начинающіе и себѣ самимъ предоставленные художники предпочитаютъ дѣлать наброски со множествомъ нагроможденныхъ фигуръ, вмѣсто того, чтобы исполнить одну только но вполне законченно. Но такъ какъ художники разнятся между собою въ маломъ, а малое и незамѣтное часто дѣлается предметомъ мысли существа чувствующаго и разумнаго, между тѣмъ какъ многое и понятное занимаетъ собою умы тяжеловѣсные и тупые, то художникъ, желающій нравиться умнымъ, можетъ казаться великимъ въ предметахъ единичныхъ и разнообразнымъ и мыслящимъ въ повтореніяхъ и изображеніяхъ предметовъ знакомыхъ. Здѣсь я говорю какъ бы устами древности: этому учать насъ произведенія древнихъ, и такъ бы они и писали, если бы ихъ сочиненія разсматривались также какъ ихъ статуи.

Гордость въ лицѣ Аполлона выражается главнымъ образомъ въ подбородкѣ и нижней губѣ, гнѣвъ въ ноздряхъ, а презрѣніе въ полукругломъ рту, въ остальныхъ частяхъ этой божественной головы царитъ грація, и красота ея производитъ вполне чистое впечатлѣніе, какъ солнце, изображеніемъ котораго служитъ божество. У Лаокоона боль и негодованіе на незаслуженное страданіе выражается сжатіемъ носа, а родительское состраданіе въ зрачкахъ. Эти красоты, выраженные одной чертой, подобны образамъ, выражаемымъ Гомеромъ въ одномъ словѣ; ихъ найдетъ лишь тотъ, кто ихъ знаетъ. Древніе художники, подобно своимъ мудрецамъ, ставили себѣ цѣлью изобразить многое малымъ. Поэтому идея древнихъ лежитъ глубоко въ ихъ произведеніяхъ; въ новѣйшее время она выражается, по большей части, какъ у мелочныхъ торговцевъ, выставляющихъ всѣ свои товары на показъ. Однимъ выраженіемъ, что боги приподнимаются, завидя Аполлона, Гомеръ даетъ высшій образъ, чѣмъ Калимахъ всѣмъ

своимъ пѣснопѣніемъ, полнымъ учености. Надо вполне убѣдиться въ томъ, что я говорю; съ такимъ убѣжденіемъ подойдешь къ древнимъ произведеніямъ съ надеждой найти въ нихъ многое, а значитъ будешь и искать. Но ихъ надо разсматривать съ большимъ спокойствіемъ, ибо иначе нельзя оцѣнить въ нихъ многое въ маломъ и тихую простоту, какъ быстроту движенія неприкрашеннаго великаго Ксенофонта. Оригинальности мысли я противопологаю подражательность, взятую въ смыслѣ рабскаго послѣдованія, ибо, при извѣстномъ благоразумномъ подражаніи, предметъ его можетъ принять новый видъ и сдѣлаться оригинальнымъ. Доменикино, живописецъ нѣжнаго, выбралъ себѣ за образецъ головы такъ называемаго флорентинскаго Александра и римской Ніобеи, ихъ можно узнать въ его фигурахъ (Александра въ Іоаннѣ, что въ храмѣ Андрея делла Валле въ Римѣ, и Ніобею въ картинѣ Тезоро въ Неаполѣ), но онѣ не во всемъ имъ подобны. На камняхъ и монетахъ можно часто найти фигуры изъ картинъ Пуссена, Соломонъ въ его картинѣ суда похожъ на Юпитера на македонскихъ монетахъ, но у Пуссена это пересаженное растеніе, развившееся различно на новой почвѣ.

Подражательность безъ оригинальности мысли я вижу въ Мадоннѣ Маратта, въ св. Іосифѣ Бароччи и другія фигуры въ другихъ мѣстахъ, въ цѣломъ напоминающія множество запрестольныхъ картинъ въ Римѣ; такимъ живописцемъ былъ недавно умершій въ Римѣ знаменитый Мазуччи. Подражаніемъ я называю далѣе работу по извѣстному формуляру, гдѣ художникъ самъ не знаетъ, что онъ думаетъ. Къ такому роду можно отнести одно обрученіе Психеи, написанное по заказу одного принца. Вѣроятно, художникъ не видалъ другой картины на этотъ сюжетъ кромѣ Рафаэля въ малой виллѣ Фарнезе, его Психея могла быть и царицей Савской. Такими же считаю я большую часть статуй Святыхъ въ храмѣ Св. Петра въ Римѣ; это большіе куски мрамора, стоявшіе безъ обработки по 500 скуди. Кто видѣлъ одну, видѣлъ всѣ.

Второй важной стороною при разсмотрѣніи художественныхъ произведеній слѣдуетъ считать красоту послѣднихъ. Высшимъ предметомъ искусства для мыслящихъ людей есть человѣкъ или только его внѣшняя поверхность, изучить которую для художника столь-же трудно, какъ мудрецу его внутренній міръ; труднѣе же всего дается красота, такъ какъ она не подвержена ни мѣрѣ ни числу. Поэтому легче уловить общее соотношеніе частей цѣлаго, изучить расположеніе членовъ

и мускуловъ, чѣмъ познать красоту, и даже еслибы красоту можно было опредѣлить общимъ понятіемъ, чего желаютъ и о чемъ стараются, то это нисколько не помогло бы тому, кто не одаренъ этимъ чувствомъ свыше. Прекрасное состоитъ въ разнообразіи простоты, это и есть тотъ камень мудрости, котораго ищутъ художники, но находятъ лишь немногіе; лишь тотъ понимаетъ съ немногихъ словъ, кто самъ въ себѣ выработалъ это понятіе. Линія, описывающая прекрасное, имѣетъ эллиптическую форму; въ ней заключается и простота и постоянная переменчивость, ибо ее нельзя описать циркулемъ, и она измѣняетъ во всѣхъ точкахъ свое направленіе.

Легко сказать, но трудно себѣ представить, какая линія болѣе или менѣе эллиптична: алгеброй нельзя рѣшить вопроса о томъ, какъ различныя части образуютъ красоту; но древніе знали это, и мы находимъ красоту во всѣхъ ихъ изображеніяхъ, начиная отъ людей и кончая сосудами. Какъ въ человѣческомъ тѣлѣ нѣтъ вполне круглыхъ формъ, такъ и въ разрѣзѣ сосудовъ не встрѣчается полукругій.

Если бы отъ меня потребовали опредѣлить чувственные понятія красоты, что очень трудно, то, за недостаткомъ совершенныхъ произведеній древности или хорошихъ моделей съ нихъ, я не задумался бы составить ихъ по отдѣльнымъ частямъ, взятымъ съ прекраснѣйшихъ людей того мѣста, гдѣ я пишу эти строки. Но такъ какъ теперь этого нельзя сдѣлать, то мнѣ слѣдовало бы ограничиться описаніемъ красоты путемъ отрицательнымъ и за недостаткомъ времени удовольствоваться лишь лицомъ.

Форма истинной красоты не имѣетъ прерывистыхъ частей. На этомъ положеніи основывается профиль старинныхъ юношескихъ головъ, въ которомъ нѣтъ ничего линейнаго или выдуманнаго это встрѣчается рѣдко въ природѣ, особенно въ странахъ съ суровымъ климатомъ, и состоитъ въ нѣжно изогнутой линіи лба и носа. Линія эта до такой степени присуща красотѣ, что лицо, кажущееся прекраснымъ, если на него смотрѣть спереди, теряетъ красоту по мѣрѣ того, на сколько профиль его уклоняется отъ этой линіи. Этой линіи не признавалъ одно время Бернини, ибо не находилъ ее въ природѣ и ему послѣдовала вся его школа. Изъ этого же положенія слѣдуетъ дальше, что ни подбородокъ не щеки съ ямочками не соотвѣтствуютъ формамъ истинной красоты; поэтому и Медицейская Венера съ такимъ подбородкомъ не представляетъ высокой красоты. Я думаю, что она есть портретъ съ красиваго лица, какъ двѣ другія Венеры дворца Фарнезе.

Истинная красота не имѣетъ тупыхъ формъ въ частяхъ выпуклыхъ или рѣзкихъ въ согнутыхъ, глазная кость возвышенна, а подбородокъ вполне дугообразный. По этому лучшіе художники древности рѣзко очерчивали ту часть, на которой лежали брови, межъ тѣмъ какъ въ эпоху упадка искусствъ въ древности, и въ періодъ испорченнаго вкуса въ новѣйшее время ее дѣлаютъ закругленной и тупой, а подбородокъ маленькимъ. По тупо обозначенной глазной кости можно между прочимъ видѣть, что такъ называемый Антиной Бельведерскій въ Римѣ не можетъ принадлежать къ высшей эпохѣ искусства, также какъ и Венера. Вотъ въ общихъ чертахъ сущность красоты лица, состоящая въ его формѣ; прелесть же отдѣльныхъ чертъ составляетъ грацію, о которой надо говорить особо. Но я замѣчаю, что перехожу здѣсь границу моей задачи, чего не позволяетъ мнѣ ни недостатокъ времени, ни множество работы. Я не хочу, еслибы и могъ, писать здѣсь теорію красоты.

Мужественная фигура имѣетъ свои красоты, какъ и юношеская, но такъ какъ простота въ разнообразіи вездѣ труднѣе чѣмъ просто разнообразіе, то потому труднѣе всего изобразить во всю величину юношескую фигуру (я говорю о возможно совершенномъ изображеніи). Возьмите лица самыхъ красивыхъ фигуръ въ новѣйшихъ картинахъ, и вы всегда скажете, что видѣли болѣе красивыя лица.

Если былъ художникъ одаренный личной красотой, и сознаніемъ прекраснаго, и умомъ и пониманіемъ древности, то это Рафаэль; а между тѣмъ его красавицы ниже тѣхъ, что встрѣчаются въ природѣ. Я знаю лицъ, которыя прекраснѣе его несравненной Мадонны во дворцѣ Питти во Флоренціи и Алкивіада Аѳинской школы; Мадонна Корреджіо не представляетъ высокой идеи, также какъ и Мадонна Маротта въ Дрезденской галлерей, знаменитая Венера Тиціана, стоящая въ Флорентинской Трибунѣ, написана по посредственной натурѣ. Головки маленькихъ фигуръ Альбано кажутся прекрасными, но судить здѣсь по малому о большому было бы все равно, что предпринять управленіе кораблемъ въ океанѣ, изучивъ корабельное искусство по книгамъ. Пуссенъ, изучавшій древности больше всѣхъ своихъ предшественниковъ, позналъ самого себя и никогда не рѣшался писать большихъ фигуръ.

Греки же повидимому изображали красоту со всѣмъ естественно, почти механически, ибо на всѣхъ почти монетахъ ихъ свободныхъ государствъ встрѣчаются головы, которыя гораздо совершеннѣе, чѣмъ то, что мы видимъ въ природѣ, и красота эта состоитъ въ линіи, обра-

зующей профиль. И неужели же трудно найти направленіе этой линіи? А между тѣмъ во всѣхъ книгахъ о монетахъ о ней не упоминается. Рафаэль жаловался, что не можетъ найти въ природѣ красавицы, достойной, чтобы списать съ нея Галатею; отчего же онъ не взялъ для нея сиракузской медали лучшей эпохи, если въ его время не было еще открыто лучшихъ статуи, за исключеніемъ Лаокоона? Далѣе этихъ монетъ не можетъ идти человѣческое сужденіе, и я здѣсь также. Я могу лишь пожелать читателю увидѣть голову прекраснаго Генія виалы Боргезе, Ніобею и ея дочерей, какъ образы высшей красоты; въ Рима онъ долженъ судить по снимкамъ и рѣзнымъ камнямъ. Двѣ лучшія юношескія головы — Минерва Аспазія и Геркулесъ находятся теперь (1789 г.): первая въ Вѣнѣ, а другая въ Штоссовомъ Музеѣ во Флоренціи. Кто не видалъ лучшихъ произведеній древности, пусть и не думаетъ, что знаетъ что-либо дѣйствительно прекрасное; безъ этого знанія наши понятія не полны и сообразны лишь съ нашими склонностями. Изъ произведеній новыхъ мастеровъ я не могу указать ничего совершеннѣе греческой танцовщицы Менгса, въ натуральную величину, но въ полъ-фигуры; это пастель на деревѣ и сдѣлана для Маркиза Круамаръ въ Парижѣ.

Что знаніе истинной красоты необходимо для сужденія о произведеніяхъ искусства, доказываютъ новые рѣзные камни, съ большой старательностью воспроизведенные съ старинныхъ. Наттеръ попробовалъ скопировать уже приведенную голову Минервы въ ту же величину и нѣсколько меньшую; но онъ не достигъ красоты ея формъ носъ слишкомъ толстъ, подбородокъ плоскій, а ротъ плохъ. И то же случилось со всѣми подражаніями этого рода. Если это не удастся мастерамъ, то что же сказать объ ученикахъ и на что рассчитывать, сообразуясь лишь съ красотою, задуманной по личному разумѣнію? Я не хочу признать этимъ невозможность простаго подражанія стариннымъ головамъ, но чего-то недостаетъ такимъ подражателямъ.

Собственное убѣжденіе о трудно достижимой красотѣ древнихъ художниковъ служить поэтому одной изъ главныхъ причинъ рѣдкости подложныхъ греческихъ монетъ лучшей эпохи: всякую фальшивую монету, выдаваемую за настоящую греческую, легко обнаружить сравненіемъ ея съ настоящей. Поддѣлать монеты временъ императоровъ уже гораздо легче; штемпель для старинныхъ монетъ знаменитаго Падовано находится въ римскомъ музеѣ Барберини, а штемпель Мишеля, француза работавшаго во Флоренціи, въ музеѣ Штосса.

Что касается, въ третьихъ, до выработки художественнаго произведенія въ узкомъ смыслѣ по законченному плану, то здѣсь усердіе похвально, но дорога идея. Рука мастера распознается въ словесныхъ сочиненіяхъ по ясности и силѣ мыслей, а въ художественныхъ по свободѣ и вѣрности руки. На «Преображеніи» Рафаэля обнаруживаются свободныя и вѣрныя черты этого художника въ фигурѣ І. Христа, Св. Петра и апостоловъ по правую руку, а усиленная тяжелая работа Юлія Романо въ лѣвыхъ фигурахъ. Не слѣдуетъ восхищаться ни нѣжной блестящей поверхностью на мраморѣ, ни гладкой зеркальной поверхностью нѣкоторыхъ картинъ; первое — работа, стоившая много труда поденщику, второе не требовало отъ живописца ни малѣйшаго размышленія. Аполлонъ Бернини также гладокъ, какъ и Бельведерскій, а Мадонна Тревизано написана столь же старательно, какъ Корреджіева. Все что касается силы руки и старательности въ искусствѣ не требуетъ поученія въ древности; и порфиръ обрабатывается теперь также хорошо, какъ въ древности, хотя это отрицаютъ нѣкоторые писатели, напр. Кларанса, переводъ книги котораго не дѣлаетъ чести нѣмцамъ.

Большая гладкость рѣзныхъ фигуръ на древнихъ камняхъ не составляетъ еще тайну, отличающую работу древняго художника отъ новѣйшаго, хотя Маффеи и оповѣщаетъ ее для блага всего міра; наши мастера работаютъ также гладко, какъ и древніе; гладкая обработка подобна тонкой кожѣ лица; она одна не дѣлаетъ его красивымъ.

Этимъ я не хочу порицать гладкость статуи, ибо она много способствуетъ красотѣ; но я вижу также, что древніе достигали этой тайны лишь съ помощью одного рѣзца, какъ напр. въ Лаокоонѣ. Точно также чистота кисти составляетъ большое достоинство въ картинѣ; но ее надо отличать отъ расплывчатости чернилъ; ибо шероховатая, какъ кора, поверхность статуи была бы столь же непріятна, вблизи какъ и вдали, какъ картина исполненная щетинистой кистью. Надо составить планъ съ огнемъ, а исполнить съ флегмой. Это мое мнѣніе относится къ работамъ, въ которыхъ главная заслуга одно лишь прилежаніе; таковы мраморы школы Бернини и холсты Деннера, Зейбольда и имъ подобныхъ.

Читатель! это напominаніе необходимо, ибо большинство людей обозрѣваетъ лишь внѣшнюю сторону вещей, и потому миловидное и блестящее притягиваютъ нашъ глазъ скорѣе, чѣмъ что другое. Предостереженіе отъ ошибокъ, подобное этому, даетъ первый шагъ къ знанію.

Въ долгіе годы моего пребыванія въ Италіи я наблюдалъ почти ежедневно, какъ ложно направляются путешественники слѣлыми проводниками и какъ легкомысленно они перебѣгаютъ отъ одного произведенія къ другому. Впрочемъ я надѣюсь еще поговорить объ этомъ подробнѣе.

IV.

О граціи въ произведеніяхъ искусства.

Грація есть благоразумная кокетливость. Это очень обширное понятіе, ибо простирается на всѣ дѣйствія. Грація есть даръ небесъ, но не настолько какъ красота, ибо представляетъ лишь одно изъ свойствъ послѣдней. Она образуется воспитаніемъ и разсужденіемъ, и можетъ сдѣлаться природной. Она далека отъ принужденія и отъ изысканнаго остроумія, но требуетъ вниманія и старательности, чтобы достигнуть извѣстной степени легкости во всѣхъ проявленіяхъ природныхъ способностей. Она дѣйствуетъ простотою и душевной уравнивношенностью и затемняется выраженіемъ дикихъ, огненныхъ страстей. Всѣ дѣйствія и поступки людей, ею сопровождаемые, дѣлаются пріятнѣе, а въ прекрасномъ тѣлѣ она царитъ всемогуще. Ею одаренъ былъ Ксенофонтъ, Фукидидъ же къ ней не стремился. Въ ней состоитъ преимущество Апеллеса, а въ новѣйшее время Корреджіо, но она не давалась Микель Анжело; зато она проявлялась во всѣхъ античныхъ произведеніяхъ, даже посредственныхъ.

Знаніе и опредѣленіе граціи въ людяхъ съ одной стороны и въ статуяхъ и картинахъ съ другой, повидимому, весьма различны, ибо то, что на копіяхъ не кажется непріятнымъ, часто не нравится въ дѣйствительной жизни. Это различіе ощущеній лежитъ или вообще въ свойствѣ подражанія, которое тѣмъ болѣе трогаетъ, чѣмъ болѣе оно чуждо подражаемому, или же въ неприготовленности ума и въ недостаткѣ частаго и основательнаго изученія произведеній искусства. Ибо часто то, что нравится въ современныхъ произведеніяхъ человѣку образованному и одаренному яснымъ умомъ, дѣлается ему ненавистнымъ при истинномъ познаніи красотъ античнаго искусства. Общее чувство истинной граціи было бы неестественно, но такъ какъ она, грація, достижима и составляетъ часть хорошаго вкуса, то какъ вкусъ, такъ и грація могутъ составить предметъ изученія, даже красота можетъ стать предметомъ науки, хотя до сихъ поръ не было установлено для нея общаго и опредѣленнаго поясненія.

При изученіи произведеній искусства грація представляется самымъ существеннымъ доказательствомъ превосходства античныхъ произведеній надъ новѣйшими; съ нея слѣдуетъ начинать изученіе, желая придти къ пониманію абстрактной красоты.

Грація въ произведеніяхъ искусства касается только изображенія человѣческой фигуры и лежитъ не только въ ея существенныхъ сторонахъ, т. е. позѣ и членахъ, но также и въ случайныхъ, каковы украшенія и одежда. Ея главное свойство — особенность отношенія дѣйствующаго лица къ самому дѣйствию, ибо она подобна водѣ, которая тѣмъ лучше, чѣмъ безвкуснѣе; всякая чуждая прикрашенность вредитъ граціи, какъ и красотѣ. Здѣсь говорится только о героическомъ и трагическомъ въ искусствѣ, а не о комическомъ его сторонѣ.

На древнихъ фигурахъ поза и выраженіе движеній соотвѣтствуютъ человѣку, который возбуждаетъ уваженіе и можетъ его требовать и который представляется предъ глазами людей мудрыхъ, движенія выражаютъ собой необходимое основаніе дѣйствія, проявляющагося мягко и изящно и проникнутаго тонкимъ благопристойнымъ остроуміемъ, только позы фигуръ Вакханокъ на рѣзныхъ камняхъ соотвѣтствуютъ ихъ назначенію — онѣ чрезмѣрны. Все, что здѣсь сказано о стоящихъ фигурахъ, относится также и къ лежащимъ.

Въ спокойномъ состояніи одна нога поддерживаетъ тѣло, другая свободна; послѣдняя отставлена настолько, насколько это необходимо, чтобы вывести фигуру изъ наклоннаго состоянія; въ изображеніи фавновъ направленіемъ этой ноги соблюдалось представленіе о простой грубой природѣ этихъ послѣднихъ. Новымъ художникамъ такое спокойное состояніе кажется незначительнымъ и глупымъ; поэтому они отодвигаютъ свободную ногу гораздо дальше, а чтобы выразить идеальное положеніе, они переносятъ часть тяжести тѣла съ несущей ноги, такъ что верхняя часть тѣла выходитъ изъ спокойнаго состоянія, а голова напоминаетъ лицъ, внезапно увидавшихъ молнію. Тамъ, гдѣ за недостаткомъ мѣста оказывается невозможнымъ такая постановка ноги, и чтобы не оставить въ полномъ бездѣйствіи свободную ногу, ее располагаютъ на какомъ нибудь возвышеніи, какъ-бы изображая человѣка, который, разговаривая, кладетъ свою ногу на стулъ, а стоя, всегда опирается на камень. Въ этомъ смыслѣ древніе художники всегда придерживались величайшей благопристойности. у нихъ не легко встрѣчаются фигуры, стояція съ ногами закинутыми одна за другую, такимъ изображенъ Вакхъ изъ

мрамора и Парисъ или Нирей на рѣзныхъ камняхъ, для выраженія изнѣженности.

Въ изображеніи тѣлодвиженій старинныхъ фигуръ радость проявляется не смѣхомъ, а только выраженіемъ внутренняго довольства. На лицѣ Вакханки блеститъ лишь легкая заря нѣги. Въ выраженіи неудовольствія или огорченія онѣ подобны морю, глубина котораго спокойна, когда поверхность начинаетъ волноваться; въ самомъ тяжкомъ страданіи Ніобей остается героиней, не желающей смягчать Латону. Ибо душа можетъ оказаться въ такомъ состояніи, что она дѣлается какъ бы безчувственной въ силу великости оглушившаго ее, непостижимаго страданія. Древніе художники, подобно своимъ поэтамъ, умѣли изображать своихъ героевъ внѣ дѣйствій, возбуждающихъ страхъ или стоны, людьми, соблюдающими свое достоинство и полную сдержанность духа.

Новые, отчасти незнакомые съ классическими образцами, отчасти не понимающіе истинной граціи природы, изображали ее не только такъ, какъ она чувствуетъ, но и такъ, какъ она не чувствуетъ. Нѣжность на мраморной фигурѣ сидящей Венеры, въ Патедамѣ, работы парижанина Пигалля, выражена такъ, что, кажется, вода сейчасъ побѣжитъ у ней изо рта, которому недостаетъ воздуха, она должна изображать изнеможеніе отъ чувствъ. Можно ли повѣрить, что художникъ жилъ нѣсколько лѣтъ въ Римѣ и изучалъ антики? Картина (Милосердіе) Бернини на одномъ изъ папскихъ памятниковъ, стоящихъ въ соборѣ Петра въ Римѣ, должна любовно и материнскими глазами взирать на своихъ дѣтей, на самомъ же дѣлѣ лицо ея полно самыхъ противорѣчивыхъ ощущеній; любовность выражена принужденной сатирической улыбкой, для того чтобы художнику можно было придать ей необходимый, по его мнѣнію, признакъ граціи — ямочки на щекахъ. При изображеніи огорченія онъ доходитъ до вырыванія волосъ, что видно на многихъ гравюрахъ, скопированныхъ съ знаменитѣйшихъ картинъ.

Движеніе рукъ и вообще ихъ расположеніе на древнихъ статуяхъ напоминаютъ людей, думающихъ, что никто ихъ не наблюдаетъ; и какъ ни мало сохранилось рукъ на древнихъ статуяхъ, но по ихъ расположенію можно сказать, что движеніе руки было естественно. Художники, дополнившіе недостающія или разбитыя руки, придавали имъ часто, какъ и на своихъ собственныхъ произведеніяхъ, такое расположеніе, какое придаетъ имъ особа, стоящая передъ зеркаломъ и желающая видѣть ихъ во всей красотѣ и во всемъ свѣтѣ. Для выра-

зительности рукамъ придано то принужденное расположеніе, которое бываетъ у начинающаго проповѣдника на кафедрѣ. Если фигура придерживаетъ платье, то она держитъ его какъ паутину. На старинныхъ рѣзныхъ камняхъ часто встрѣчается изображеніе Немезиды, мягкимъ движеніемъ придерживающей свой пеплумъ на груди, на современныхъ произведеніяхъ, ее бы изобразили иначе, какъ съ тремя неестественно-миловидно вытянутыми пальцами.

На старинныхъ фигурахъ въ украшеніяхъ, въ платьи и другихъ аксессуарахъ грація выражается также естественно, какъ и въ самой фигурѣ. На стариннѣйшихъ фигурахъ складки ниже пояса набросаны почти наклонно, что вполне натурально при легкихъ тканяхъ. Съ ростомъ искусства является стремленіе къ разнообразію; но одежда всегда представляла легкія ткани, потому и складки не разбросаны или скучены мѣстами, а соединены цѣлыми массами. И это соблюдалось во всей древности, что доказываетъ прекрасная Капитолійская (не фарнезская) Флора, относящаяся къ эпохѣ Адріана. На Вакханкахъ и пляшущихъ фигурахъ одежды дѣлались болѣе развѣвающимися даже на статуяхъ, напр. въ палатцѣ Рикарди во Флоренціи; но приличіе сохранено, а способность матеріи не преувеличена. Боги и герои изображены какъ-бы стоящими въ священномъ мѣстѣ, гдѣ царствуетъ тишина, а не подвержены, какъ флюгеръ, дѣйствию всѣхъ вѣтровъ; летящія воздушныя одежды встрѣчаются по большей части на рѣзныхъ камняхъ, особенно при изображеніи Аталанты, гдѣ и личность и матерія того требуютъ и допускаютъ.

Грація простирается и на одежды, ибо сестры — богини изображались въ древности одѣтыми, и съ мыслью о граціи одеждъ у насъ возникаетъ невольно представленіе объ одѣтыхъ Граціяхъ; ихъ представляешь себѣ не въ парадныхъ одеждахъ, а какъ милую прекрасную женщину, покинувшую недавно постель и одетую легко и коротко.

Въ новѣйшихъ произведеніяхъ въ эпоху послѣ Рафаэля и его учениковъ, повидимому, не господствуетъ убѣжденіе, что грація можетъ отражаться и на одеждахъ, ибо теперь выбираютъ одежды не легкія, а тяжелыя, которыя могутъ быть приняты за покровы и должны закрыть недостатокъ знанія красоты, ибо тяжелыя складки мѣшаютъ художнику изобразить, по примѣру древнихъ, очертанія нагаго тѣла сквозь одежды, фигура кажется иногда предназначенной только къ переноскѣ тяжестей. Въ изображеніи легкихъ и тяжелыхъ одеждъ Бернини и Пьетро Кортона сдѣлались образцами для своихъ послѣдо-

вателей. Мы одѣваемся въ легкія ткани, но наши изображенія на картинахъ не пользуются этимъ преимуществомъ. Если бы нужно было говорить объ историческомъ пути развитія граціи въ произведеніяхъ искусства, то пришлось бы это дѣлать наоборотъ. Въ скульптурѣ подражаніе великому Микель Анжело удалило художниковъ и отъ древности и отъ знанія граціи. Его высокій умъ и обширныя знанія не позволяли ему ограничиться однимъ подражаніемъ древности, а его воображеніе было слишкомъ огненнымъ для нѣжныхъ ощущеній и миловидной граціи. Его напечатанныя и ненапечатанныя стихотворенія полны идей высокой красоты, но онѣ мало отдѣланы. Въ искусствѣ онѣ стремился только къ необыкновенному и трудному и жертвовалъ этому всѣмъ миловиднымъ, состоящимъ болѣе въ ощущеніи, чѣмъ въ знаніи; а чтобы доказать главнымъ образомъ свои знанія, онѣ впадалъ иногда въ преувеличенія. Его лежащія статуи на памятникахъ великогерцогской капеллы во Флоренціи поставлены въ такое необыкновенное положеніе, что живому тѣлу пришлось бы употреблять чрезмѣрныя усилія, чтобы лежать въ такой позѣ; именно этимъ искусственнымъ положеніемъ онѣ вышелъ изъ рамокъ благопристойности по отношенію къ природѣ и къ тому мѣсту, для котораго работалъ. Его ученики слѣдовали ему во всемъ, но такъ какъ они не достигли его знаній, что отразилось и на ихъ произведеніяхъ, то отсутствіе въ нихъ граціи дѣлается тѣмъ болѣе поразительно уму, незанятому другими преимуществами. Какъ мало понималась грація и древность даже лучшими изъ этой школы, напр. Гульельмо делла Порта, доказываетъ группа Фарнезскаго быка, на которой верхняя часть фигуры Дирки его работы. Болонья, Алгарди и Фіаминго — великіе художники, но ниже древнихъ и въ той части искусства, о которой мы говоримъ.

Наконецъ на свѣтъ появился Іосифъ Бернини, человѣкъ большаго ума и таланта, но которому грація даже не снилась. Онѣ хотѣлъ обхватить всѣ виды искусства, былъ живописцемъ, зодчимъ и скульпторомъ и особенно въ послѣднемъ стремился къ полной оригинальности. На восемнадцатомъ году онѣ сдѣлалъ Аполлона и Дафну, удивительное произведеніе для этого возраста, обѣщавшее возвести скульптуру на высшую точку своего развитія. Затѣмъ онѣ сдѣлалъ Давида, не достигающаго по искусству перваго произведенія. Общій успѣхъ сдѣлалъ его гордымъ, и такъ какъ онѣ не могъ ни затмить ни достигнуть совершенства антиковъ, то, казалось, его задачей было проложить новую дорогу въ искусствѣ — задача тѣмъ болѣе легкая, что работа

его облегчалась безвкусіемъ царившимъ въ ту эпоху Онъ такъ и сдѣлалъ, но грація удалилась отъ него вполне, ибо не могла согласоваться съ его преимуществами ибо онъ взялся за противоположный конецъ антиковъ — онъ искалъ своихъ образовъ въ обыкновенной природѣ, а его идеалъ взятъ изъ созданій, находящихся подъ другимъ небомъ, чѣмъ то, гдѣ онъ жилъ, ибо въ лучшихъ частяхъ Италіи природа не похожа на ту, которую онъ изображаетъ. Его почитали въ искусствѣ, какъ бога, и такъ какъ статуи сохраняются болѣе за святость, чѣмъ за мудрость, то его фигуры болѣе годны для церкви, чѣмъ напр. Лаокоонъ. По Риму, читатель, ты можешь судить и о другихъ странахъ, о чемъ впослѣдствіи я тоже сообщу нѣсколько свѣдѣній. Прославленный Пюжеть, Жирардонъ и другіе художники на «онгъ» не лучше. На что способенъ лучший рисовальщикъ во Франціи, доказываетъ Минерва на гравюрѣ предисловія къ рѣзнымъ камнямъ Марьетта.

Въ Аѳинахъ Граціи стояли на самомъ священномъ мѣстѣ; современные художники должны бы, для постоянного напоминанія, носить ихъ изображеніе на кольцѣ и приносить имъ жертву, чтобы снискать милость этихъ богинь.

Въ этомъ короткомъ обзорѣни я ограничился главнымъ образомъ скульптурой, потому что о живописи можно говорить и внѣ Италіи. Читатель будетъ въ состояніи открыть самъ больше, нежели я сказалъ, ибо я разсѣваю только нѣсколько зеренъ для большаго посѣва, если къ нему найдется время и благопріятныя обстоятельства.

V

Описаніе бельведерскаго Торсо.

Въ этой статьѣ я сообщаю описаніе знаменитаго торса, называемаго обыкновенно торсомъ Микель Анжело, потому что послѣдній высоко цѣнилъ это произведеніе и сдѣлалъ его предметомъ особеннаго изученія. Извѣстно, что это обломокъ большой сидящей статуи Геркулеса, работы аѳинянина Аполлонія, сына Нестора. Мое описаніе касается только идеала статуи, ибо она идеальна и составляетъ произведеніе, черты котораго воспроизведены на многихъ статуяхъ.

Первой моей римской работой было описаніе статуй Бельведера, а именно Аполлона, Лаокоона, такъ называемаго Антиноя и этого Торсо, какъ самыхъ совершенныхъ въ искусствѣ. Описаніе каждой статуи

должно было состоять изъ двухъ частей — по отношенію къ идеалу, другой — по отношенію къ искусству вообще, точно также я задумалъ заказать рисунки этихъ произведеній лучшимъ художникамъ и граверамъ. Но это предпріятіе оказалось мнѣ не по средствамъ и было отнесено на счетъ щедрыхъ любителей; вотъ почему очеркъ этотъ, который былъ мною такъ тщательно обдуманъ, остался неоконченнымъ, и теперешнее описаніе требуетъ еще окончательной отдѣлки.

Пусть же на него смотрятъ, какъ на опытъ того, что можно думать и сказать о совершеннѣйшемъ произведеніи искусства, какъ на указаніе для розысканій въ искусствѣ. ибо мало сказать «это хорошо», нужно знать, въ какой степени и почему оно прекрасно. А этого то и не знаютъ римскіе антикваріи, о чемъ свидѣлствуютъ ихъ статьи; очень мало художниковъ, достигнувшихъ пониманія высокаго и возвышеннаго въ произведеніяхъ древняго искусства. Было бы желательно, чтобы нашелся наконецъ человекъ, имѣющій средства и возможность и знаніе дать правильное описаніе лучшихъ статуй, описаніе столь необходимое для молодыхъ художниковъ и путешествующихъ любителей.

Теперь я поведу читателя къ столь знаменитому и все же недостаточно оцѣненному изображенію Геркулеса, къ произведенію, прекраснѣйшему въ своемъ родѣ и принадлежащему къ величайшимъ проявленіямъ искусства, изъ когда либо доходившимъ до нашего времени. Но какъ описать мнѣ его, когда оно похищено въ лучшихъ значительнѣйшихъ проявленіяхъ природы! Подобно могучему дубу, срубленному, лишенному сучковъ и вѣтокъ, стоитъ передъ нами это изуродованное, разрушенное изображеніе героя: безъ головы, безъ рукъ, погъ и верхней части груди.

Съ перваго взгляда оно представится зрителю, пожалуй, лишь обезображеннымъ камнемъ, но если онъ сумѣетъ проникнуть въ тайны искусства и тогда оглядѣть его спокойнымъ взоромъ, то онъ изумится его чудесамъ. Тогда зритель представитъ себѣ Геркулеса посреди всѣхъ своихъ подвиговъ, и изъ куска камня обнаружится одновременно и богъ и герой.

Тамъ, гдѣ кончили поэты, началъ художникъ. Первые замолкли, когда герой былъ причисленъ къ богамъ и соединенъ съ богиней вѣчной юности, художникъ же являетъ намъ Геркулеса уже въ обоготворенномъ видѣ, съ тѣломъ безсмертнымъ и въ тоже время сохранив-

шемъ и силу и легкость и способность къ подвигамъ, совершеннымъ въ смертномъ состояніи.

Въ могучихъ очертаніяхъ этого тѣла я вижу непобѣдимую силу героя, который низложилъ на флагрейскихъ поляхъ исполиновъ, возмущившихся противъ боговъ; нѣжныя черты этого контура, дѣлающія тѣло гибкимъ и легкимъ, напоминаютъ мнѣ быстрыя движенія героя въ борьбѣ съ Ахелоемъ, не могшимъ избѣжать его рукъ, несмотря все свои превращенія.

Въ каждой части этого тѣла, какъ на картинѣ, проявляется весь герой въ какомъ нибудь изъ своихъ подвиговъ, и подобно тому какъ въ стройно построенномъ дворцѣ обнаруживается правильность и цѣлесообразность намѣреній, такъ здѣсь видишь, для какого именно подвига нужна была извѣстная часть тѣла.

По тому немногому, что осталось отъ плечей, я вспоминаю, какъ на этихъ могучихъ расширенныхъ плечахъ, какъ на двухъ горахъ, покоилась вся тяжесть небеснаго свода. Съ какою исполинскою силой возвышается эта грудь, и какъ великолѣпна могучая закругленность ея свода! Да, это та грудь, на которой были задушены великанъ Антей и трехтѣлый Геріонъ! Такой могучей, высокой груди не было ни у одного побѣдителя на олимпійскихъ играхъ, ни у одного спартанскаго воина, рожденнаго отъ героевъ.

Спросите всѣхъ, изучившихъ прекраснѣйшее въ природѣ смертныхъ, видѣли-ли они когда нибудь бока, которые можно бы сравнить съ лѣвой стороной статуи. Дѣйствіе и противоѣйствіе мускуловъ рассчитано съ необыкновенно мудрымъ чувствомъ мѣры и знанія перемежающихся движеній и быстрой силы, ими и ихъ дѣйствіемъ тѣло и дѣлается способнымъ на все совершенное героемъ. Подобно тому какъ при начинающемся движеніи моря, бывшаго прежде въ спокойномъ состояніи, вмѣстѣ съ увеличивающеюся непогодой усиливается и игра волнъ, изъ которыхъ одна поглощаетъ другую, одна вытекаетъ изъ другой, также мягко и гибко и волнисто вытекаетъ здѣсь одинъ мускулъ изъ другаго, а третій, поднимающійся между ними и усиливающий повидимому движеніе первыхъ, теряется въ нихъ и въ нихъ же теряется и нашъ глазъ.

Здѣсь хочется остановиться надолго въ спокойномъ созерцаніи, чтобы запечатлѣть на вѣки этотъ образъ въ своемъ представленіи; но высокія красоты здѣсь въ неразрывномъ сообщеніи. А какое высокое представленіе возникаетъ при видѣ этихъ чреслъ, крѣпость ко-

торыхъ доказываетъ, что герой не умѣлъ склоняться и никогда ни предъ чѣмъ не сгибался.

Въ эту минуту мой умъ проникаетъ въ отдаленнѣйшія страны, пройденные когда-то Геркулесомъ; глядя на эти могучія бедра, я мысленно дохожу до предѣловъ его подвиговъ, до колоннъ и памятниковъ, которыхъ касалась его нога, сила и длина ихъ, присущая только божествамъ, пронесла героя черезъ тысячи странъ и народовъ и привела къ безсмертію. Я началъ обдумывать эти отдаленныя черты, но духъ мой увлеченъ назадъ взглядомъ, брошеннымъ на спину. Я восхитился, увидѣвъ это тѣло сзади подобно челоуѣку, который, разсмотрѣвъ чудесный порталъ храма, приведенъ на его вершину, гдѣ величина купола, не представлявшаяся ему раньше, приводитъ его въ новый трепетъ удивленія.

Здѣсь я вижу главное строеніе частей этого тѣла, мѣсто происхожденія мускуловъ, основу ихъ расположенія и движенія все это представляется мнѣ, какъ ландшафтъ, открывающійся съ вершины горы, на которой природа изливаетъ все разнообразное богатство своихъ красотъ. Подобно тому какъ ея веселые холмы, склоняясь постепенно теряются въ глубинѣ долинъ, которыя то расширяются, то суживаются, такъ разнообразно, великолѣпно и живописно возвышаются здѣсь волнистые холмы мускуловъ, чрезъ которые по временамъ проходятъ едва замѣтныя углубленія, подобныя теченію Меандра, открывающіяся не лицу, а чувству

Повидимому, невозможно выразить способность мышленія другой частью тѣла помимо головы, но здѣсь мы видимъ, какъ рука великаго мастера — создателя духовно господствуетъ надъ матеріей. Мнѣ кажется, спина, изогнутая какъ бы подъ тяжестью высокихъ размышленій, изображаетъ здѣсь какъ бы голову, занятую радостнымъ воспоминаніемъ о совершенныхъ подвигахъ; передъ моимъ взоромъ вырастаетъ голова полная величія и мудрости, и въ мысляхъ у меня начинаютъ возникать другія недостающія части, изъ дѣйствительно существующаго возникаютъ восполненія и дѣйствуютъ, какъ внезапное цѣлое явленіе.

Сила плечъ показываетъ мнѣ, какъ сильны были руки, задушившія льва на холмѣ Кноеронскомъ, и глазъ мой ищетъ ихъ, связавшихъ и уведшихъ Цербера. Чресла и сохранившееся колѣно даютъ мнѣ понятіе о ногахъ, никогда не устававшихъ и преслѣдовавшихъ неутомимо и догнавшихъ оленя съ желѣзными ногами.

Таинственнымъ путемъ искусства духъ зрителя, направляясь черезъ всѣ дѣянія его силы, доходить до совершенства его души, и обломокъ этотъ служить такимъ ея памятникомъ, какого не воздвигъ ни одинъ писатель, воспѣвавшій силу его мышцъ ихъ всѣхъ превзошелъ художникъ. Его изображеніе героя не возбуждаетъ мыслей о насилиі или распущенной любви послѣдняго. Въ тишинѣ и спокойствіи тѣла открывается великій уравнившенный духъ, человѣкъ; подвергающій себя изъ любви къ справедливости величайшимъ опасностямъ, даетъ странамъ безопасность, а людямъ спокойствіе.

Въ эту превосходнѣйшую и благороднѣйшую форму такой совершенной природы заключенъ безсмертный духъ, тѣло — это только сосудъ, его содержащій; высшее духовное начало распространяется и на область смертныхъ частей. Это уже болѣе не то тѣло, которое борется противъ чудовищъ и нарушителей мира, это то, которое на горѣ Этѣ очищается отъ людской нечистоты, вредящей первоначальному сродству съ отцемъ боговъ.

Въ такомъ совершенномъ видѣ Геркулеса не видѣли ни миловидная Іола, ни любимый Гиллъ, такимъ находился онъ въ объятіяхъ вѣчно-юной Гебы, молодѣя подъ ея благотворнымъ вліяніемъ. Тѣло его не питается земною пищей, его питаетъ пища боговъ, онъ не ѣстъ, а наслаждается.

О еслибы я могъ видѣть этотъ образъ въ томъ величіи и красотѣ, въ какомъ онъ явился душѣ художника, чтобы и объ остаткахъ сказать, что онъ задумалъ и что долженъ думать я! Послѣ его счастья моимъ было бы достойно описать это произведеніе. Но полный печали, я стою передъ нимъ, и какъ Психея, оплакивавшая любовь узнавши послѣднюю, оплакиваю я неисправимый вредъ, нанесенный этой статуѣ лишь тогда, когда мнѣ удалось постигнуть ея красоты.

Искусство плачетъ со мной вмѣстѣ, ибо это произведеніе, принадлежащее къ высшимъ проявленіямъ ума и мысли, поставило его, искусство, на величайшую высоту человѣческаго уваженія, произведеніе это, можетъ быть послѣднее, къ которому примѣнились его высшія силы, стоитъ передъ нимъ въ полуразрушенномъ, сильно испорченномъ видѣ. Кто не подумаетъ здѣсь о тысячи другихъ утраченныхъ произведеніяхъ! Но искусство, желая поучать насъ дальше, вызываетъ насъ изъ этихъ печальныхъ размышленій и показываетъ намъ, какъ многому мы можемъ научиться и изъ оставшагося и какимъ глазомъ долженъ смотрѣть на него художникъ.

